Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)

A arte e a cultura e a formação humana 2

Atena Editora
Ano 2022

Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)

A arte e a cultura e a formação humana 2

Atena Editora

Ano 2022

Editora chefe
Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Editora executiva
Natalia Oliveira
Assistente editorial
Flávia Roberta Barão
Bibliotecária
Janaina Ramos
Projeto gráfico
Bruno Oliveira
Camila Alves de Cremo
Daphynny Pamplona
Gabriel Motomu Teshima
Luiza Alves Batista
Natália Sandrini de Azevedo
Imagens da capa
iStock
Edição de arte
Luiza Alves Batista

A arte e a cultura e a formação humana 2

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Fabiano Eloy Atílio Batista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 A arte e a cultura e a formação humana 2 / Organizador Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-258-0171-1
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.711221104

1. Arte. 2. Cultura. 3. Formação humana. I. Batista, Fabiano Eloy Atílio (Organizador). II. Título.

CDD 701

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

Ano 2022

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access, desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce,* ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

APRESENTAÇÃO

> "A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo'' (FISCHER, 1987, p. 20)[1].

Estimados leitores e leitoras;

É com enorme satisfação que apresentamos a vocês a coletânea **"A arte e a cultura e a formação humana"**, dividida em dois volumes, e que recebeu artigos nacionais e internacionais de autores e autoras de grande importância e renome nos estudos das Artes e das Culturas.

As discussões propostas ao longo dos 30 capítulos, que compõem esses dois volumes, estão distribuídas nas mais diversas abordagens no que tange aos aspectos ligados à Arte, à Cultura e à Diversidade Cultural, bem como discussões que fomentem a compreensão de aspectos ligados à sociedade e à formação humana.

Assim, a coletânea **"A arte e a cultura e a formação humana"** busca trazer uma interlocução atual, interdisciplinar, crítica e com alto rigor científico, a partir das seguintes temáticas: artes, música, cultura, sociedade, identidade, educação, narrativas e discursividades, dentre outras.

Os textos aqui reunidos entendem a "[...] arte como produto do embate homem/mundo, [considerando] que ela é vida. Por meio dela o homem interpreta sua própria natureza, construindo formas ao mesmo tempo em que se descobre, inventa, figura e conhece (BUORO, 2000, P. 25)[2]."

Nesse sentido, podemos lançar diversos olhares a partir de diferentes ângulos que expandem nosso pensamento crítico sobre o mundo e nossa relação com ele. As reflexões postas ao longo desses dois volumes oportunizam uma reflexão de novas formas de pensar e agir sobre o local e global, reconhecendo, por finalidade, a diversidade e a compreensão da mesma como um elemento de desconstrução das diversas desigualdades.

A coletânea **"A arte e a cultura e a formação humana"**, então, busca, em tempos de grande diversidade cultural, social e política, se configurar como uma bússola norteadora para as discussões acadêmicas nos campos das Artes e da Cultura.

Por fim, esperamos que os textos aqui expostos possam ampliar de forma positiva e crítica os olhares e as reflexões de todos os leitores e leitoras, favorecendo o surgimento de novas pesquisas e olhares sobre o universo das artes e da cultura para formação humana.

A todos e todas, esperamos que gostem e que tenham uma agradável leitura!

Fabiano Eloy Atílio Batista

---

1 FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

2 BUORO, Anamelia Bueno. **O olhar em construção**: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola. 4º edição. São Paulo: Cortez, 2000.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

AS NARRATIVAS DA BÍBLIA HEBRAICA E OS ROTEIROS CINEMATOGRÁFICOS: CONVERGÊNCIAS LITERÁRIO-METODOLÓGICAS

Data de aceite: 01/04/2022

Petterson Brey
Doutorando e Mestre em Teologia pela PUC-SP; bolsista CAPES; membro do Grupo de Pesquisas TIAT (Tradução e Interpretação do Antigo Testamento) CNPq da PUC-SP; roteirista cinematográfico e crítico de cinema
São Paulo
http://lattes.cnpq.br/2803712017811113

RESUMO: Desde que Northrop Frye, em sua obra intitulada *The Great Code: the Bible and Literature*, tornou prestigiosamente permissível a concepção de que a Bíblia é o grande mito fundador de toda a ideologia literária do mundo ocidental, sendo, portanto, dentre outras coisas, uma das maiores obras literárias da humanidade, inúmeros pesquisadores têm se debruçado sobre estudos que competentemente vêm comprovando que a matriz literária bíblica possui seus vestígios abundantemente identificáveis tanto na literatura quanto na cultura hodierna. Instigado, no entanto, pela afirmação de Adele Berlin, em seu livro *Poetics and Interpretation of Biblical Narrative*, de que, no que se refere às narrativas da Bíblia Hebraica, a forma como algo é dito é tão importante quanto o próprio conteúdo da mensagem, a presente comunicação pretende demonstrar que não apenas os conceitos ideológico-literários das narrativas bíblicas permeiam o imaginário cultural do ocidente, mas que sincronicamente, também, a metodologia narrativa da literatura bíblica converge com a técnica que roteiriza os mais sofisticados produtos de *storytelling* da atualidade. Isso porque, de acordo com Robert Alter, em seu célebre livro *The Art of Biblical Narrative*, os textos bíblicos foram escritos fundamentalmente com vistas à récita, tendo, por sua vez, as imagens narradas em suas histórias projetadas por meio do olho da mente de seus ouvintes, de forma que, ao se desenrolarem os papiros, para a leitura pública, pode-se vislumbrar o movimento das bobinas de um filme que se projeta numa sessão de cinema. Conforme se pode depreender do trabalho de Daniel Marguerat e Yvan Bourquin, *Pour Lire Les Récits Bibliques*, acerca da configuração sintático-retórica dos textos bíblicos como elemento constitutivo da arte literária do antigo Israel, é razoável que se estabeleça um paralelo com as abordagens de David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, acerca das convenções literárias que norteiam os roteiros cinematográficos. Em ambos os espectros literários, quer seja da antiguidade ou da modernidade, certas estruturas gramaticais, tanto sintáticas quanto semânticas, desempenham as mesmas funções narrativas quando o assunto é produzir no narratário certas impressões planejadas. De acordo com Gary Yamasaki, *Watching a Biblical Narrative: Point of View in Biblical Exegesis*, assim como o posicionamento de uma câmera de cinema é milimétricamente planejado para imprimir o ponto de vista pretendido pelo texto do roteiro de um filme, a configuração verbal e o arranjo sintático, bem como o campo semântico das palavras escolhidas quando da composição dos textos bíblicos, cumprem a função de impressionar o ouvinte-leitor a respeito da *unidade temática* subjacente das camadas mais profundas de significado da trama que eflui do

mundo narrado. Como exercício empírico, portanto, pretende-se abordar o *esquema quinário* que norteia o arco narrativo da jornada do herói José do Egito (Gn 37-50) e, também, o recurso epicizante empregado no *discurso direto* do protagonista da trama exodal em Ex 19,4-6a.
PALAVRAS-CHAVE: Narrativas bíblicas; roteiros cinematográficos; exegese bíblica; bíblia como literatura; análise narrativa.

THE HEBREW BIBLE NARRATIVES AND THE CINEMATOGRAPHIC SCRIPTS: LITERARY-METHODOLOGICAL CONVERGENCES

ABSTRACT: Ever since Northrop Frye, in his work entitled *The Great Code: the Bible and Literature*, made prestigiously permissible the conception that the Bible is the great founding myth of the entire literary ideology of the Western world, and therefore, among other things, a one of the greatest literary works of humanity, countless researchers have focused on studies that competently have been proving that the biblical literary matrix has its traces abundantly identifiable both in literature and in today's culture. Prompted, however, by Adele Berlin's assertion, in her book *Poetics and Interpretation of Biblical Narrative*, that as far as the narratives of the Hebrew Bible are concerned, the way something is said is as important as the content of the message itself, The present communication intends to demonstrate that not only the ideological-literary concepts of biblical narratives permeate the cultural imagination of the West, but that synchronously, too, the narrative methodology of biblical literature converges with the technique that scripts the most sophisticated products of storytelling today. This is because, according to Robert Alter, in his famous book *The Art of Biblical Narrative*, biblical texts were written primarily with a view to recitation, with the images narrated in their stories projected through the mind's eye of its listeners, so that, when the papyri are unrolled, for public reading, one can glimpse the movement of the reels of a film that is projected in a cinema session. As can be seen from the work of Daniel Marguerat and Yvan Bourquin, *Pour Lire Les Récits Bibliques*, about the syntactic-rhetorical configuration of biblical texts as a constitutive element of the literary art of ancient Israel, it is reasonable to establish a parallel with the approaches of David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, about the literary conventions that guide film scripts. In both literary spectra, whether from antiquity or modernity, certain grammatical structures, both syntactic and semantic, perform the same narrative functions when it comes to producing certain planned impressions in the narratee. According to Gary Yamasaki, *Watching a Biblical Narrative: Point of View in Biblical Exegesis*, just as the positioning of a movie camera is millimetrically planned to print the point of view intended by the text of a film script, the verbal configuration and the syntactic arrangement, as well as the semantic field of the words chosen when composing the biblical texts, fulfill the function of impressing the listener-reader about the underlying *thematic unity* of the deeper layers of meaning of the plot that flows from the narrated world. As an empirical exercise, therefore, it is intended to approach the *quinary scheme* that guides the narrative arc of the journey of the hero José of Egypt (Gn 37-50) and, also, the epicizing resource used in the *direct speech* of the protagonist of the exodal plot in Ex 19 ,4-6a.
KEYWORDS: Biblical narratives; film scripts; biblical exegesis; bible as literature; narrative analysis.

1 I INTRODUÇÃO

Desde a década de 1940, com destaque especial à primeira edição da publicação de Umberto Cassuto intitulada *The Documentary Hypothesis and the composition of the Pentateuch*, começou-se a refletir, em âmbito acadêmico, acerca da necessidade de maior abertura da exegese às dimensões literárias das narrativas bíblicas (CASSUTO, 2014, p. 6-17, 117-126). Isso porque, ao longo dos últimos séculos, os estudos bíblicos haviam se dedicado, em perspectiva *diacrônica*, a rastrear os vestígios de *unidade autoral* dos textos sagrados (WELLHAUSEN, 2004, p. 10-33). Tal entrepresa, todavia, resultou no acúmulo de *hipóteses documentárias* que, devido a impossibilidade de verificação objetiva, ora se complementavam ora se contrapunham (GARCIA LÓPEZ, 2016, p. 71-75).

Promoveu-se, portanto, uma espécie de esquartejamento do texto bíblico que, objetivando o reconhecimento do *Sitz in Leben* (YARCHIN, 2011, p. 236-238), norteou a exegese, quase que invariavelmente, através de leituras *crítico-históricas* do suposto contexto fundante de cada fonte de composição isoladamente (ROGERSON, 2010, p. 6-10). Tal panorama interpretativo, segundo alguns exegetas (GARCIA LÓPEZ, 2016, p. 46-64), acabou por tornar a reflexão bíblico-teológica em uma árida discussão acerca dos processos *históricos* de formação dos textos, sem muita aderência a questões teológicas hodiernas. Nesse ínterim, por conseguinte, a recepção acadêmica dos estudos *sincrônicos* das narrativas bíblicas começou a ganhar relevância, pois, em virtude de sua índole literária, o *mundo narrado* passou a dialogar com o *mundo do leitor* com maior locomobilidade (FEWELL, 2016, p. 3-4).

O *mundo narrado*, abordado em perspectiva *sincrônica* (SKA, 2009, p. 139-145), começou a ganhar proeminência no desenvolvimento de reflexões teológicas provenientes do *contexto canônico* das Escrituras (CHILDS, 1989, p. 1-19). O estabelecimento de uma relação metodológica entre o ouvinte-leitor e o mundo do relato bíblico tem, cada vez mais, consolidado-se como um pilar hermenêutico que decorre de exames *crítico-literários* (BÜHLER, 2005, p. 94-95). Nesse sentido, a *análise narrativa*, como técnica exegética, obsecra a atuação do leitor no processo de aproximação teológica às camadas de significado constituintes do *mundo narrado* (PARMENTIER, 2005, p. 112).

Diferindo-se da análise *histórico-crítica*, que pressupõem que os significados textuais se encontram numa suposta enciclopédia histórica que remonta a história de cada termo empregado na narrativa – a qual seria acessível pela identificação de sua fonte de redação –, tendo o ouvinte-leitor como mero recipiente de preenchimento teológico-cultural, a *análise narrativa*, por sua vez, identifica os significados teológicos na constituição de uma rede de elementos textuais, retoricamente combinados com vistas à cooperação do ouvinte-leitor, para se alcançar a totalidade dos sentidos (MARGUERAT, 2005, p. 15). Destarte, tendo em perspectiva que os textos da Biblia Hebraica tenham sido provavelmente escritos com vistas à récita (ALTER, 2011, p. 113-114), é razoável que se leve em consideração que

a formatação das narrativas bíblicas se constitua como um dos elementos fundamentais na construção de significado (BERLIN, 2005, p. 13-21). Nesse sentido, o *ponto de vista* pretendido pelo *discurso narrativo* se faz perceptível não apenas pelo conteúdo semântico-conceitual das palavras empregadas, mas, também, pela configuração sintática aplicada (YAMASAKI, 2007, p. 44-65).

Além disso, no reconhecimento da estrutura de superfície das narrativas bíblicas (MILNE, 1988, p. 263-265), verifica-se que a construção de significados é perpassada por um *arranjo pragmático* que organiza o enredo (AUERBACH, 2003, p. 3-23). Assim, de acordo com Shimon Bar-Efrat (2008, p. 197), a *análise narrativa* se propõe a explorar, além do estrato das palavras e/ou da linguagem, a organização das camadas da trama onde se desenvolvem o arco narrativo das personagens, bem como, no substrato sintomático do *mundo narrado*, o estrato dos *significados implícitos*, que remontam a uma *unidade temática*. A experiência do ouvinte-leitor, portanto, ao abordar a Bíblia em perspectiva de sua índole literária, é uma imersão no *mundo narrado*, deixando-se conduzir pelo prisma retórico do *discurso narrativo* (FOKKELMAN, 1999, p. 20-45).

O *discurso narrativo*, por conseguinte, permeia todas as escolhas narrativas tanto quando da composição da trama quando de sua edição final. Essas escolhas organizam o enredo ao redor de sua *unidade temática*. Dessa forma, o estrato da linguagem deve ser analisado à luz da configuração retórica que eflui da organização total da narrativa e, consequentemente, não de um dicionário de significados elencados a partir de uma catalogação contingente. De acordo com Aristóteles, em sua obra intitulada *Poética* (Περὶ ποιητικῆς), os dois elementos mais importantes de uma história são respectivamente: a organização das ações e as personagens (ARISTÓTELES, 2017, p. 34-217). Segundo ele, a mensagem de uma narrativa é apresentada pelo arranjo feito pela estrutura de apresentação desses elementos, de forma que qualquer alteração feita nessa organização pode transmutar a prédica pretendida.

Destarte, reconhecendo os resultados alcançados por inúmeros críticos literários, que ao seguir o egrégio trabalho de Northrop Frye – segundo o qual, a Bíblia é o mito fundador de toda a civilização ocidental, sendo o *background* ideológico que norteia toda a cognição e ação humana (2002, p. xi-xxiii) –, têm rastreado feições temáticas da Bíblia ao longo da produção artístico-literária hodierna, o presente texto pretende examinar um campo relativamente inexplorado: a convergência literário-metodológica de composição narrativa entre a Bíblia e os roteiros cinematográficos, uma vez que o cinema aglutina, ao redor de si, os mais avançados mecanismos de *storytelling*. Isto é, deixando as dimensões temáticas em segundo plano, o foco será, aqui, direcionado à técnica de se contar histórias, tendo como interesse primário os dois elementos principais de uma narrativa: a organização das ações e as personagens.[1]

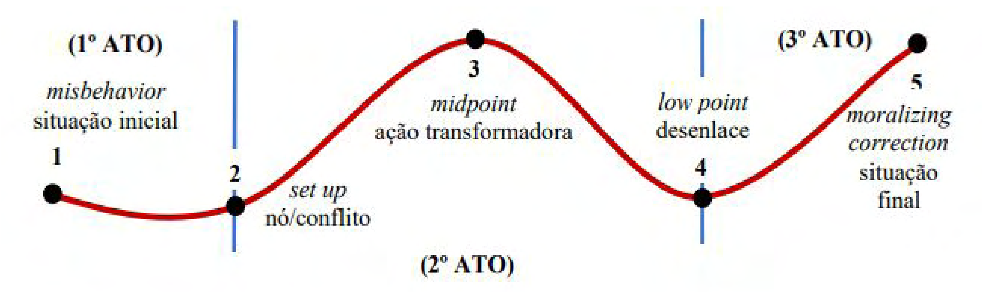
1 O presente texto é uma ampliação de uma *comunicação científica* apresentada pelo autor no 33º Congresso Internacional da SOTER em julho de 2021, tendo figurado nos Anais do evento (BREY, 2021b, p. 122-129).

2 I O *ESQUEMA QUINÁRIO* E O ARCO NARRATIVO DA JORNADA DE JOSÉ DO EGITO (GN 37-50)

Assim como assevera David Bordwell (1985, p. 3-15), acerca da forma de narração cinematográfica seguir os padrões de composição textual estabelecidos pela literatura mundial ao longo dos milênios, as narrativas bíblicas também exibem suas feições literárias (STERNBERG, 1987, p. 41-57), pois "a Bíblia pode até ser outras coisas mais do que uma obra literária, mas sem dúvida é também uma obra literária" (FRYE, 1994, p. 97). Em *Hollywood*, por seu turno, estabeleceu-se um rigoroso padrão de qualidade que segue um sistema artístico de *composição fílmica* fundamentado em regras da poética de Aristóteles (BORDWELL, 2006, p. 21-26), referida anteriormente. De acordo com Gary Yamasaki (2016, p. 35-37), este é o principal ponto de convergência entre os roteiros cinematográficos e as narrativas bíblicas: ambos respeitam padrões técnicos de composição literária muito parecidos.

No que se refere ao elemento da organização das ações, por exemplo, a estrutura aristotélica de *Primeiro Ato*, *Segundo Ato* e *Terceiro Ato*, amplamente difundida na literatura mundial, configura retoricamente o *discurso narrativo* subjacente ao enredo (McKEE, 1997, p. 110-119). Esses três atos, no âmbito dos roteiros cinematográficos, estão submetidos a cinco pontos sequenciais que determinam a *curva dramática* da trama (GULINO, 2013, p. 1-14): (1) *misbehavior* (apresentação das personagens/preparação para a aventura); (2) *set up* (chamado para a aventura); (3) *midpoint* (melhoramento do *misbehavior*); (4) *low point* (queda/recaída do *misbehavior*); (5) *moralizing correction* (correção do *misbehavior*/conclusão). No âmbito das narrativas bíblicas, por conseguinte, observa-se uma estrutura semelhante, denominada por Daniel Marguerat e Yvan Bourquin (2009, p. 58-66) como *esquema quinário*: (1) situação inicial; (2) nó; (3) ação transformadora; (4) desenlace; (5) situação final.

Sejam, portanto, na jornada de José do Egito (Gn 37-50), exemplificada abaixo, demonstradas essas convergências literário-metodológicas:



Fonte: O autor.

1- José e seus irmãos são apresentados:	*Misbehavior*: Apresentação do protagonista e seu conflito com seus irmãos devido seus sonhos e sua liderança em potencial (superpoderes);
2- José, no fundo do poço, é vendido como escravo por seus irmãos (Judá e Tamar):	*Set up*: Um nó dramático leva José para dentro da aventura, onde terá que desenvolver seus superpoderes. O *insert* da mini trama de Judá e Tamar formará um paralelismo retórico dentro do enredo;
3- José como administrador da casa de Potifar:	*Midpoint*: Através do exercício de seus superpoderes, José alcança, paralelisticamente (em relação ao ponto **5**), sua melhor performance. Parece que ele atingiu seu auge;
4- José na prisão (esposa de Potifar):	*Low point*: a ação antagonista da esposa de Potifar neutraliza os superpoderes do protagonista. Na prisão ele se encontra na mesma situação em que estava ao ser vendido por seus irmãos. Através do uso de seus superpoderes, José encontra uma forma de desenlace;
5- José como governador do Egito (reencontro com seus irmãos):	*Moralizing correction*: Os superpoderes de José o colocam na maior de suas posições de poder. No entanto, no reencontro com seus irmãos, a atitude do protagonista revela se o conflito gerado pelo *misbehavior* foi corrigido ou não (paralelo com o confronto entre Judá e Tamar);

Observa-se que o *esquema quinário* da narrativa bíblica, sobre José do Egito (Gn 37-50), se sobrepõe com grande aderência à *curva dramática* dos roteiros cinematográficos de *jornada do herói*. Além disso, é digno de nota a sofisticação literária empregada na organização das cenas/ações do enredo, no que tange ao emprego de subtramas – Judá e Tamar – como elemento retórico do *discurso narrativo*. Esse recurso paralelístico constitui-se como uma das técnicas artístico-literárias de maior requinte no campo do *storytelling* hodierno (GULINO, 2013, p. 2).

Robert Alter (2011, p. 1-24) faz uma profunda análise acerca do paralelismo retórico entre o episódio de Judá e Tamar com José e a esposa de Potifar e, mais adiante, com o reencontro com seus irmãos. De acordo com ele, todos esses momentos narrativos encontram sua âncora temática linguisticamente fundamentada, através de um paralelismo semântico, no primeiro ato da história, onde se encontra a fala de Jacó, ao ser informado da suposta morte de José (Gn 37,33-36), e, quando Judá, no segundo ato, toma conhecimento de que havia engravidado a própria nora (Gn 38,25-27). A reação de Judá, por conseguinte, verbalmente paralela à de Jacó, se estabelece como paradigma paralelístico para a reação de José, no terceiro ato, ao reencontrar seus irmãos.

Esse movimento narrativo, ignorado pelos estudos *diacrônicos* e seus *métodos histórico-críticos* de interpretação bíblica, constitui-se como uma das maiores evidências da índole literária das narrativas da Bíblia Hebraica. A *análise narrativa*, portanto, em seu empreendimento *sincrônico* de leitura do texto bíblico, é capaz de identificar esse elemento literário, que Aristóteles compreende ser a principal característica de uma narrativa, consagrado na literatura mundial como organização das ações. No caso, aqui, observa-se que a narrativa de José do Egito (Gn 37-50) estabelece uma organização cênica pautada pela justaposição temática.

Essa justaposição temática entre cenas, ora de convergência ora de contraste,

pode ser amplamente observada, também, na cinematografia. Por exemplo, de acordo com Jennifer Van Sijll (2019, p. 100-103), o filme *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, justapõe duas cenas em contraste, antecedendo a cena de maior suspense da obra, quando a personagem Vincent (interpretada por John Travolta) enfia no peito de Mia (vivida por Uma Thurman) uma seringa de adrenalina para salvar sua vida, após uma overdose de drogas: na cena de referência A, Vincent dirige seu carro apavorado, com Mia desacordada ao seu lado, enquanto, ao falar pelo telefone celular com Lance (personagem interpretada por Erich Stoltz), que está, na cena de referência B, apaticamente se alimentando enquanto assiste televisão.

Em ambos os casos, narrativa de José do Egito e o filme *Pulp Fiction*, observa-se um jogo dramático entre cenas paralelas que culminam no desfecho de uma cena crucial dentro do enredo. No caso da obra de Quentin Tarantino, a justaposição de contraste entre a cena A e a cena B serve para criar no público, que acompanha ansiosamente o mesmo drama de Vincent ao dialogar com o desleixado Lance, a condição psicológica necessária para absorver a importância temática da cena em que a vida de Mia é salva: ali se estabelece um indício narrativo da relevância da relação entre os dois para o escopo retórico do *discurso narrativo* do filme (SIJLL, 2019, p. 102). Em relação à narrativa de José do Egito, como já referido acerca da análise de Robert Alter, a justaposição aponta para o tema do perdão/reconciliação, que permeia o *discurso narrativo* da história da relação entre essas personagens.

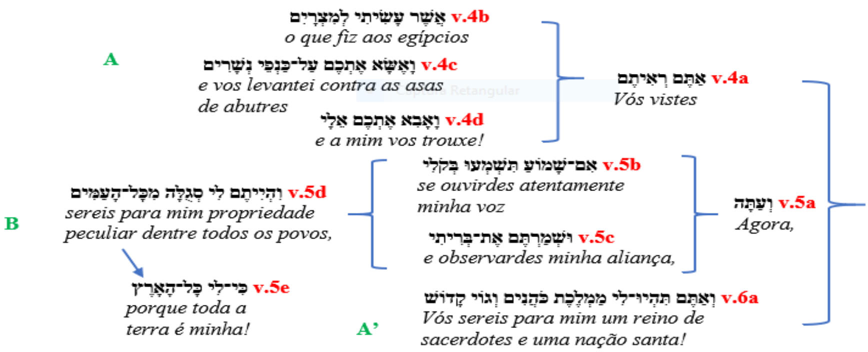
3 | O *DISCURSO DIRETO* DO PROTAGONISTA DA TRAMA EXODAL EM EX 19,4-6A

Outro elemento de grande importância, tanto nas narrativas da Bíblia Hebraica quanto na literatura cinematográfica, são as personagens. “Os retratos das personagens bíblicas são obtidos por meio de uma série de técnicas de caracterização. Em geral, são algumas técnicas encontradas em narrativas não bíblicas” (BERLIN, 2005, p. 33). As ideias que norteiam a *unidade temática* das narrativas, por conseguinte, são retratadas pela representação do arco narrativo de cada personagem dentro do enredo, que, por sua vez, é caracterizado pela jornada vivida por elas no âmbito de cada evento narrado, provendo, direta ou indiretamente, ao narrador uma via de comunicação altamente potente de seu *discurso narrativo* (AMIT, 2001, p. 74-82).

No que concerne aos atos de fala e/ou *discursos diretos*, sobretudo das personagens protagonistas das narrativas bíblicas, de acordo com Cynthia L. Miller (2003, p. 399-407), têm-se as principais chaves-de-leitura que dão acesso ao *discurso narrativo*. Conforme assevera George W. Savran (1988, p. ix), como sujeito do discurso do narrador, a personagem discursista atualiza os eventos passados por meio de uma releitura retórica. De igual forma, nos diálogos criados nos roteiros cinematográficos (FIELD, 1995, p. 23-24), as falas das personagens – visando promover o andamento e a coesão retórica da

narrativa – se desenvolvem na dinâmica de sempre *evocar o passado*, para *reiterar o presente* e *anunciar o futuro*.

Seja apresentado, abaixo, a título de exemplo, o *discurso direto* do protagonista da trama exodal, em Ex 19,4-6a, onde essa prática diegética pode ser facilmente observada:



A = EVOCA o passado; **B =** REITERA o presente; **A' =** ANUNCIA o futuro.

Fonte: O autor. [2]

Em uma publicação prévia, o discurso acima foi analisado de maneira pormenorizada, dando-se destaque aos aspectos retóricos que emanam do plexo de sua configuração sintático-semântica com o *discurso narrativo* da metanarrativa exodal. Ressalta-se, para os propósitos do presente estudo, as seguintes observações:

> Assim, em Ex 19,4-6a, o SENHOR evoca seu comportamento passado (A), diante da opressão egípcia, como apelo retórico de seu discurso, para reiterar a sua soberania, que é, por sua vez, o fundamento retórico de toda a argumentação discursiva (v.5e). Isto é, a sua reputação vertida em suas ações é que lhe conferem legitimidade para reiterar a dignidade da aliança proposta ao povo (B). Porquanto, o anúncio da eleição (A') do povo como reino de sacerdotes e nação santa é legitimado na prospectiva de se representar o caráter do SENHOR diante das nações da terra (BREY, 2020, p. 246).

A retrorreferência discursiva feita pelo SENHOR, visando *evocar*, em seu comportamento *passado*, a legitimidade necessária para *reiterar*, no momento *presente* do seu discurso, uma aliança com seu povo e *anunciar* a sua *futura* eleição como seus representantes, segue, assim, a mesma técnica da literatura cinematográfica que funde a voz da personagem com a estrutura retórica do *mundo narrado* (McKEE, 1997, p. 100-109). Ao narrador emprestar-lhe a voz, a personagem, por meio de um recurso epicizante, atualiza os ouvintes-leitores/espectadores quanto aos acentos retóricos do *discurso narrativo*. Daí eflui a *unidade temática* da narrativa.

2 Esse esquema representativo é oriundo da Dissertação de Mestrado do autor (BREY, 2019, p. 37), e encontra-se adaptado em algumas outras publicações (BREY, 2020, p. 233; BREY, 2021a, p. 111).

Além disso, o movimento pragmático de YHWH em Ex 19,4, de estabelecer o apelo retórico de seu discurso evocando sua própria reputação, que ganhou realce através de suas ações pretéritas, converge com a estrutura de fala de personagens da literatura cinematográfica. No filme *Braveheart* (1995),[3] de Mel Gibson, por exemplo, como assevera David Bordwell (2006, p. 121-124), a personagem William Wallace, em uma das cenas cruciais da trama, diante dos soldados compatriotas escoceses, discursa na intenção de encorajá-los a lutar contra o exército inglês. No âmbito daquela cena, a maioria daqueles soldados não o conhecem pessoalmente, ainda que conheçam a sua fama. Wallace, portanto, para persuadi-los, evoca sua famosa reputação como apelo retórico de seu discurso proferindo a famosa frase: "I am William Wallace!"[4]

Em ambas as narrativas, quer seja a bíblica ou a hollywoodiana, o protagonista se encontra diante de seu povo em um momento de crucial importância para a trama. Em *Braveheart* William Wallace desafia aqueles soldados a lutarem pela liberdade de sua nação, enquanto, no âmbito da metanarrativa exodal, YHWH persuade os hebreus a aceitarem sua *aliança* e mudarem o seu *status* de escravos para *reino de sacerdotes* e *nação santa* (Ex 19,6). Tanto o discurso no campo de batalha, quanto o discurso no Monte Sinai, seguem a mesma estruturação retórica: o discursista apela para a sua própria reputação como garantia e/ou validade de sua argumentação.[5]

4 | CONCLUSÃO

Os estudos *sincrônicos*, por meio de ferramentas de *análise narrativa*, abriram o campo da exegese bíblica para o exame das suas dimensões literárias. Tais abordagens possibilitaram a verificação de quão abrangente se faz a sabedoria bíblica no âmbito de toda a cultura mundial. Além disso, na perspectiva das convergências literário-metodológicas entre as narrativas da Bíblia Hebraica e os roteiros cinematográficos, abre-se caminhos para novas ferramentas de exegese bíblica e reflexão teológica.

Ao se aproximar das narrativas da Bíblia Hebraica, tendo como paralelo literário-metodológico a estrutura de *storytelling* dos roteiros cinematográficos, pode-se constatar que ambas as produções literárias, quer seja a milenar ou a hodierna, convidam seu narratário a uma experiência imersiva ao *mundo narrado* (BREY, 2022, p. 194). Isso é perceptível tanto na organização das ações que configuram o enredo, quanto na pragmática empregada no arranjo retórico dos atos de fala das personagens. Tais observações evidenciam que ao longo da história da humanidade a técnica de se contar histórias sempre teve um grande impacto na reflexão acerca da vida, quer sejam questões religiosas, relações interpessoais,

3 Com título traduzido para o Português: *Coração Valente*.
4 Diversos discursos de YHWH no Pentateuco são introduzidos ou concluídos pela frase: "*Eu sou o SENHOR!*"
5 Essa é uma das categorias de apelo retórico para discursos, referenciada pela palavra grega ETHOS, onde o discursista fundamenta seu argumento em sua própria reputação. Há, ainda, o apelo retórico PATHOS, no qual o discursista recorre a algum tipo de elemento emocional, e, também, o apelo retórico LOGOS, onde o discursista fundamenta seu argumento na própria lógica que decorre de suas afirmações em referência às suas premissas.

geopolíticas ou mesmo conceitos filosóficos que têm interferido e impulsionado a vida humana.

REFERÊNCIAS

ALTER, Robert. **The Art of Biblical Narrative.** New York: Basic Books, 2011.

AMIT, Yairah. **Reading Biblical Narratives:** Literary Criticism and the Hebrew Bible. Minneapolis: Fortress Press, 2001.

ARISTÓTELES, 384-322 a.C. **Poética – Περὶ ποιητικῆς.** (Edição Bilingue). São Paulo: Editora 34, 2017.

AUERBACH, Erich. **Mimesis:** The Representation of Reality in Western Literature. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

BAR-EFRAT, Shimon. **Narrative Art in the Bible.** New York: T&T Clark, 2008.

BERLIN, Adele. **Poetics and Interpretation of Biblical Narrative.** Winona Lake: Eisenbrauns, 2005.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film.** Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David. **The Way Hollywood Tells It:** Story and Style in Modern Movies. Berkeley: University of California Press, 2006.

BREY, Petterson. **O primeiro discurso direto do Senhor no Sinai:** um estudo literário-teológico de Ex 19,3-7. São Paulo, 2019a. 211p. Dissertação. Programa de Estudos Pós-Graduados em Teologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22112>. Acesso em: 31 jan. 2022.

BREY, Petterson. *O SENHOR evoca o passado para reiterar o presente e anunciar o futuro: a retórica da configuração literária do discurso do SENHOR no Sinai (Ex 19,4-6a).* In: **Pesquisas em Teologia**, [S.l.], v. 3, n. 6, p. 228-250, dec. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.46859/PUCRio.Acad.PqTeo.2595-9409.2020v3n6p228>. Acesso em: 27 jul. 2021.

BREY, Petterson. *Soberania e [i]legitimidade do poder desde o ponto de vista do preâmbulo à legislação do Antigo Israel.* In: PURIFICAÇÃO, Marcelo M; CATARINA, Elisângela M; SANTOS, Jeová B. dos. (Orgs.). **Teologia, política e religião 2.** 1ed. Ponta Grossa: Atena Editora, 2021a, p. 106-118. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22533/at.ed.69021011010>. Acesso em: 08 fev. 2022.

BREY, Petterson. *Convergências literário-metodológicas entre as narrativas da Bíblia Hebraica e os roteiros cinematográficos.* In: 33º Congresso Internacional da SOTER - **Religião, Laicidade e Democracia:** cenários e perspectivas, 2021, Belo Horizonte. ANAIS DO CONGRESSO DA SOTER. Belo Horizonte: SOTER, 2021. p. 122-129.

BREY, Petterson. *Experiência de Deus no Pentateuco: existe mística na lei?* In: ANEAS, André (Org.). **Diálogos sobre a experiência de Deus – volume II:** questões sobre mística. São Paulo: Editora Recriar, 2022, p. 169-203.

BÜHLER, Pierre. *La ise en intrigue de l'interprète: Enjoux herméneutiques de la narrativité*. In: MARGUERAT, Daniel (Éd.). **La Bible en Récits:** L'exégèse biblique à l'heure du lecteur. (Le Monde de la Bible – Nº 48). Genève : Labor Et Fides, 2005, p. 94-111.

CASSUTO, Umberto. **The Documentary Hypothesis and the composition of the Pentateuch.** Jerusalem: Shalem Press, 2014.

CHILDS, Brevard S. **Old Testament Theology in a Canonical Context.** Philadelphia: Fortress Press, 1989.

FEWELL, Danna N. *The Work of Biblical Narrative*. In: FEWELL, Danna N. (Ed.). **The Oxford Handbook of Biblical Narrative.** New York: Oxford University Press, 2016, p. 3-26.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro:** os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

FRYE, Northrop. **The Educated Imagination.** Bloomington: Indiana University Press, 1994.

FRYE, Northrop. **The Great Code:** The Bible and Literature. New York: Mariner Books, 2002.

GARCIA LÓPEZ, Félix. **Pentateuco:** introducción a la lectura de los cinco primeros libros de la Biblia. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino, 2016.

GULINO, Paul J. **Screenwriting:** The Sequence Approach. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

MARQUERAT, Daniel. *L'exégèse biblique à l'heure du lecteur*. In: MARGUERAT, Daniel (Éd.). **La Bible en Récits:** L'exégèse biblique à l'heure du lecteur. (Le Monde de la Bible – Nº 48). Genève: Labor Et Fides, 2005, p. 13-40.

MARQUERAT, Daniel; BOURQUIN, Yvan. **Pour Lire les Récits Bibliques:** initiation à l'analyse narrative. Paris: Les Éditions Du CERF; Genève: Labor Et Fides, 2009.

McKEE, Robert. **Story:** Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting. New York: Regan Books, 1997.

MILLER, Cynthia L. **The Representation of Speech in Biblical Hebrew Narrative:** a linguistic analysis. (Harvard Semitic Monographs – 55). Winona Lake: Eisenbrauns, 2003.

MILNE, Pamela J. **Vladimir Propp and the Study of Structure in Hebrew Biblical Narrative.** Decatur / Sheffield: Sheffield Academic Press, 1988.

PARMENTIER, Elisabeth. *Dieu a des histories: La dimension théologique de la narrativité*. In: MARGUERAT, Daniel (Éd.). **La Bible en Récits:** L'exégèse biblique à l'heure du lecteur. (Le Monde de la Bible – Nº 48). Genève : Labor Et Fides, 2005, p. 112-119.

ROGERSON, John W. *Old Testament*. In: ROGERSON, John W; LIEU, Judith M. (Eds.). **The Oxford Handbook of Biblical Studies.** New York: Oxford University Press, 2010, p. 5-26.

SAVRAN, George W. **Telling and Retelling:** Quotation in Biblical Narrative. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

SIJLL, Jennifer V. **Narrativa cinematográfica:** contando histórias com imagem em movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

SKA, Jean L. *Sincronia: L'Analisi Narrativa*. In: SIMIAN-YAOFRE, Horacio. (Ed.). **Metodologia Dell'Antico Testamento.** (Studi Biblici – 25). Bologna: Edizione Dehoniane Bologna, 2009, p. 139-170.

STERNBERG, Meir. **The Poetics of Biblical Narrative:** ideological literature and the drama of reading. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

WELLHAUSEN, Julius. **Israelitische und Jüdische Geschichte.** (de Gruyter Studienbuch). Berlin: Walter de Gruyter, 2004.

YAMASAKI, Gary. **Watching a Biblical Narrative:** point of view in biblical exegesis. New York: T&T Clark, 2007.

YAMASAKI, Gary. **Insights from Filmmaking for Analyzing Biblical Narrative.** (Reading the Bible in the 21st Century – Insights). Minneapolis: Fortress Press, 2016.

YARCHIN, William. **History of Biblical Interpretation:** a reader. Grand Rapids: Baker Academic, 2011.

FILMES

BRAVEHEART. Mel Gibson. Estados Unidos. Paramount; 20th Century Fox, 1995.

PULP FICTION. Quentin Tarantino. Estados Unidos. Miramax Films, 1994.

CAPÍTULO 2

CONCERTO ONLINE DE PIANO: HOMENAGEM A EDMUNDO VILLANI-CÔRTES

Data de aceite: 01/04/2022

Alfeu Rodrigues de Araujo Filho
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Andressa Rodrigues Gomes
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

RESUMO: Este artigo tem como objetivo descrever o Evento de Extensão intitulado "Concerto Online de Piano: Homenagem a Edmundo Villani-Côrtes", traçando uma introdução a respeito da importância do homenageado; o processo metodológico empregado e o corpo de discentes envolvidos; a produção artística contemplada e os resultados obtidos. A divulgação foi realizada pela Plataforma Digital Youtube e representa uma das ações do Projeto de Extensão PIN - PIano como INstrumento de INclusão, INformação e INterdisciplinaridade no período da pandemina COVID-19.
PALAVRAS-CHAVE: Música Erudita Brasileira – Arte – Cultura.

ABSTRACT: This article aims to describe the Extension Event entitled "Online Piano Concert: Homage to Edmundo Villani-Côrtes", providing an introduction about the importance of the honoree; the methodological process used and the body of students involved; the artistic production contemplated and the results obtained. The disclosure was carried out by the Digital Youtube Platform and represents one of the actions of the PIN - PIano Extension Project as an INstrument of INclusion, INinformation and INterdisciplinary in the period of the COVID-19 pandemina.
KEYWORDS: Brazilian Classical Music – Art – Culture.

1 I INTRODUÇÃO

Natural de Juiz de Fora (MG), Edmundo Villani-Côrtes nasceu em oito de novembro de 1930, completando, no ano de 2020, noventa anos de vida, motivo pelo qual o projeto de extensão PIN decidiu realizar uma homenagem a uma das figuras mais importantes do cenário musical nacional.

Autodidata, iniciou seus estudos musicais por volta dos oito anos de idade, aplicando uma das suas fortes características: o senso de observação. A convivência com regras, imposições e metodologias tradicionais nunca foram bem acolhidas pelo compositor.

O convívio com o panorama musical da época ocorreu através do rádio e do cinema, entretanto a principal referência de Villa-Côrtes sempre foi ele mesmo, marca absoluta da sua personalidade: "eu procuro no instrumento aquilo que eu tenho vontade de achar" (ARAÚJO, 2013, p.23).

Dentre a diversidade de ações, descrevemos que o compositor: acompanhou ao piano a cantora Maysa Matarazzo (1936/1977) em uma turnê pela Argentina e Uruguai em 1963; Altemar Dutra (1940/1983) em 1968; realizou a trilha sonora do filme "O Matador" de

Amaro César e Egídio Éccio (1929/1977) em 1968; pianista e arranjador da orquestra da extinta TV Tupi em 1970; docente na Academia Paulista de Música em 1973, assim como professor efetivo na Universidade do Estado de São Paulo (UNESP) a partir de 1982 nas disciplinas de contraponto e composição.

Com um estilo musical próprio, misturando elementos da música clássica universal ao da música popular urbana, o compositor faz questão de chamar sua arte de simples e despretensiosa: "nunca pretendi ser um compositor famoso, de uma escola, um gênio da música. O meu negócio sempre foi escrever o que eu gostava ou o que eu achava interessante. Gostei, está aqui e pronto" (ARAÚJO, 2013, p.52).

Talvez tenha sido justamente esta despretensão que, por fim, faz de Villa-Côrtes um dos compositores brasileiros vivos mais tocados da atualidade.

Dentro deste cenário, um grupo de nove pianistas do Curso de Bacharelado em Música – habilitação instrumento: piano – do Departamento de Música e Artes Cênicas da UEM em conjunto com o coordenador do projeto de extensão PIN, onde todos estão ativamente inseridos, construíram o Evento de Extensão Online com a execução integral dos 10 prelúdios e 05 interlúdios do compositor. A estreia ocorreu no dia 19 de março de 2021 às 13:00h na plataforma YouTube. Abaixo a descrição dos processos metodológicos e participantes.

2 | PROCESSO METODOLÓGICO: OBJETIVO, INFORMAÇÃO E EXECUÇÃO

O Evento de Extensão contou com a participação dos alunos regularmente matriculados no Curso Superior de Música – habilitação em instrumento: piano – da UEM e teve como objetivos:

- Gerar produção artística para comunidade interna e externa, principalmente em função do momento da pandemia onde grande parte das manifestações artísticas sofreu uma abrupta interrupção;
- Ofertar aos estudantes do Curso de Música o conhecimento dos aspectos técnico, artístico e histórico deste repertório;
- Homenagear o referido compositor que no ano de 2020 completou 90 anos de vida.

Vale salientar que Villani-Côrtes se considera a principal fonte de informação e pesquisa que um intérprete de suas obras poderá obter para atingir um desempenho promissor. Segundo o compositor: "um intérprete, para conseguir um resultado satisfatório, precisa participar da estrutura humana da minha vida. A referência do compositor é vital, muitas vezes, desprezam a informação do compositor vivo" (ARAÚJO, 2013, p.47). Neste contexto, como uma das ações metodológicas, o coordenador do Evento proporcionou um encontro online entre o compositor e grupo de pianistas, proporcionando o conhecimento e diálogo direto com o criador que descreveu particularidades de sua trajetória musical,

aspectos composicionais, origem e objetivo das obras (prelúdios e interlúdios), entre outras questões. O encontro gerou motivação para o desenvolvimento da leitura do referido repertório, clareza para o trabalho técnico e direção na ação da interpretação.

Segundo Villani-Côrtes, os prelúdios e interlúdios representam um conjunto de procedimentos técnicos revestidos da musicalidade nacional de caráter erudito e popular, representando uma síntese da formação e criatividade do compositor.

As obras foram selecionadas de acordo com o nível técnico/interpretativo de cada participante, levando em consideração o olhar pedagógico e sua importância no quesito ensino/aprendizado.

As questões técnicas e interpretativas foram trabalhadas e compartilhadas de forma individual e coletiva através de um trabalho online, respeitando o distanciamento social, entretanto enfatizando a importância do resultado de excelência proposto pelo coordenador do evento. Na história da técnica pianística, pudemos vivenciar: passagem do polegar; acordes paralelos; glissandos; escalas; escrita assimétrica, paralela e alternada; inúmeros procedimentos timbrísticos; saltos; diversidade rítmica e relevantes procedimentos para a interpretação do referido repertório: música erudita brasileira.

O trabalho técnico/interpretativo levou cerca de dois meses, um tempo recorde provavelmente atingido pela motivação, riqueza das peças e informações claras e dinâmicas, construídas através dos processos metodológicos.

A gravação e montagem do vídeo contaram com a participação de todos os envolvidos, enfatizando a importância do trabalho coletivo, assim como com a monitoria de uma discente que descreve esta experiência através deste resumo expandido e que recebeu em sua casa, respeitando a organização de horários e as medidas de segurança sanitária, todos os alunos para que pudéssemos obter um resultado homogêneo em relação à utilização do mesmo instrumento (piano digital).

Durante o processo, os alunos foram assistidos integralmente pelo coordenador do evento que auxiliou no resultado musical, na iluminação do local, no tratamento acústico, no cuidado com a plástica e na configuração do vídeo implantado na plataforma digital YouTube.

Além do produto artístico concretizado, o ganho, sob o ponto de vista da execução instrumental, foi indiscutível.

3 I FINALIZAÇÃO

As referências biográficas sobre Villa-Côrtes ratificam como a base de sua formação direcionou e marcou sua atuação em qualquer campo do terreno musical. O exercício do fazer e o contato direto com a música sintetizam sua personalidade seja como pianista, arranjador, compositor, maestro e professor universitário. Ele, Villani-Côrtes, é a sua própria escola.



Figura 1. Edmundo Villani-Côrtes (1930).

O Evento de Extensão online ocorreu através da importante conexão entre a ação reflexiva e a prática, enfatizando a produção artística como resultado do trabalho científico, assim como atrelado à valorização da música erudita nacional brasileira. O formato online é justificado pelo momento atual marcado pela pandemia COVID-19, respeitando a possibilidade de produção da arte através do necessário distanciamento social.

Abaixo a produção artística online em homenagem ao referido compositor:

Link: https://youtu.be/ChO80aJXPAo

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alfeu. *Música Erudita Brasileira – Edmundo Villani-Côrtes:* o compositor e seu acervo. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2013.

----------------------Villani-Côrtes por Villani-Côrtes. Artigo publicado nos Anais do II SIMPOM: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 2012.

----------------------- Timbres e Ritmatas para Piano Solo de E. Villani-Côrtes: Conceito, Análise e Interpretação Pianística. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2011. Tese de Doutorado.

CAPÍTULO 3

ARCHIVOS HISTÓRICOS DOCUMENTALES; PATRIMONIO Y COMPETENCIA DEL ÁMBITO ACADÉMICO UNIVERSITARIO

Data de aceite: 01/04/2022
Data de submissão: 19/03/2022

Miguel Ángel Cuevas Olascoaga
http://orcid.org/0000-0002-6427-7370

Jaime García Mendoza

Norma Angélica Juárez Salomo
http://orcid.org/0000-0002-9685-1998

Gerardo Gama Hernández
Universidad Autónoma del Estado de Morelos; México
Posgrado de la Facultad de Arquitectura
http://orcid.org/0000-0001-8346-7930

RESUMEN: El presente manuscrito aborda un análisis reflexivo sobre la importancia que debe considerarse para la conservación de archivos históricos documentales. Considerando 3 partes fundamentales: I.-del orden gubernamental y religioso, II.-de las colecciones en tarjeta postal y III.-de archivos o colecciones de estampillas y cartas circuladas (pre filatelia y filatelia) como evidencia de un sistema postal desde su creación; se busca incidir con estas reflexiones a autoridades universitarias, para que asuman el compromiso de conservar desde el ámbito académico universitario importantes acervos en documentos históricos.

PALABRAS CLAVE: Archivos, documentos históricos, tarjeta postal, filatelia, estampilla postal.

DOCUMENTARY HISTORICAL ARCHIVES; HERITAGE AND COMPETENCE OF THE UNIVERSITY ACADEMIC LIFE

ABSTRACT: This Work presents a reflective analysis of the importance to be considered for the preservation of historical documentary archives in 3 parts: I.- government and religious archives II.- postcard documentary archives and III.-archives or collections of stamps and circulated letters (pre philately and philately) as evidence of a postal system since its creation; seeks to have a positive impact with these reflections to university authorities, so that they assume the commitment to preserve from the university academic life as important collections in historical documents.

KEY WORDS: Archives, historical documents, postcards, philately, postage stamp.

INTRODUCCIÓN

Existen a lo largo y ancho del país centros universitarios, así como universidades de gran tradición fundadas hace muchos años, tanto públicas como privadas; la gran mayoría de ellas se nutren de docentes en los distintos ámbitos de su disciplina y sus competencias en la labor de enseñanza y aprendizaje para formar estudiantes y futuros profesionales de su oferta académica, por generaciones pasan miles y miles de jóvenes que se convierten en profesionales año con año. En este quehacer universitario y sus competencias se genera paralelo a la esencia de las universidades elementos que marcan la historia de cada

una de ellas; es decir la gran mayoría de centros educativos de nivel superior tienen actividades sustantivas, eventos importantes y sucesos que marcan su identidad, en la gran mayoría de esto sucesos existen evidencias que se dejan como parte de la memoria, pero en su gran mayoría estos centros educativos difícilmente estructuran un departamento especializado para registrar archivos documentales históricos, que por su importancia deberían clasificarse, de manera que pudiesen dejarse como vestigios de la vida universitaria y su importancia y papel en el contexto de la sociedad mexicana, no solo en el ámbito local y estatal, sino también en el papel y proyección en el contexto nacional. La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) es uno de los pocos entes universitarios que delinea políticas que coadyuvan a promover estas actividades y sucesos por su papel preponderante entre la sociedad, sin embargo es importante considerar que en la dinámica y ritmo vertiginoso con que se mueve hoy en día la actividad en el mundo, queda poco tiempo para detenerse a rescatar, organizar, clasificar e inventariar acervos documentales que, de manera práctica e inmediata, puedan registrar reservorios digitales a través de la internet. Sin embargo, es preciso plantear que también debe ser de suma importancia el registro documental que se produce en ese quehacer cotidiano y que rara vez se integra a archivos históricos, como una forma de registrar la vida universitaria de la propia institución y de sus actores. Este breve artículo busca crear conciencia y motivación para la integración formal o bien intentos de reorganizar aquellos acervos que se tiene considerados en muchos centros educativos de educación superior, siguiendo la línea de al menos tres tipos de archivos documentales representativos: gubernamentales y religiosos, los de tarjetas postales (evidencias fotográficas de época) y no menos importantes, los pre filatélicos y filatélicos[1] (postales).

Estado de la cuestión

Es sumamente complejo considerar la apertura como proyecto (con los presupuestos tan recortados de las universidades mexicanas hoy en día) de fondos documentales históricos manejados y puestos en servicios de consulta para todo público, en la situación actual resulta muy complicado que las universidades mexicanas pudieran aperturar y manejar sistemática y profesionalmente fondos históricos propios de la vida universitaria, así como de aquellos archivos históricos familiares que en donación pudiesen haber recibido las universidades por el significado y responsabilidad de difusión del conocimiento que las instituciones de educación superior tienen ante la sociedad.

La más importante institución de educación superior en el país (UNAM) es una de las pocas instituciones en el país que cuentan con estos apartados como parte de sus funciones sustantivas, el fondo se conoce como “El archivo Histórico de la UNAM” que tiene poco más de 50 años de haber sido creada, y ha sido puesta a disposición de consulta

1 La filatelia es una práctica del coleccionismo en auge durante la primera mitad del siglo XX, se interesa por un sistema de integración de estampillas postales tanto nuevas como usadas, así como cartas circuladas y tarjetas postales como evidencias de uso en épocas determinadas para colecciones especializadas.

en la Web recientemente, en ella se documentan *los fondos y colecciones universitarias, integrados por documentos que la institución genera y considera históricos, como aquellos de la administración central, de obras, del Consejo y Patronato universitarios, de Difusión Cultural o de Servicios Médicos; así como archivos obtenidos o recibidos en donación, que son documentos privados de personajes, cuyas familias han considerado que ésta es la institución que puede conservarlos de la mejor manera.*[2]

Existen en Tarjeta postales excelentes piezas originales como fotografías impresas sobre cartulina para convertirse en tarjetas postales; *los fondos gráficos contienen parte de la historia cultural del país como el acervo de Ricardo Salazar, fotógrafo de la entonces Dirección General de Difusión Cultural, quien registró con su cámara la presencia en la UNAM de los escritores mexicanos y los novelistas del boom latinoamericano de los años 60 y 70.*[3] Existe un sitio web especializado para todos aquellos que deseen acceder a su consulta.

La Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo es otra institución en el país que considera la conservación de documentos históricos, existe un área de conservación del archivo histórico que se encarga de preservar la memoria histórica para la posteridad, entre sus documentos existen carteles, fotografías guardadas en álbumes, rollos y negativos, documentos diversos, libros incunables, uniformes de su historia en el devenir del tiempo, así como sus producciones y grabaciones de audio y video en diferentes formatos y sus aparatos antiguos que los reproducían y que se resguardan para hacer posible reconstruir la memoria histórica de una época o épocas determinadas.

Otro ejemplo claro de integración de archivos documentales especializados es el de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez que en su reservorio institucional adquirió hace un par de décadas una gran colección de tarjetas postales que comprende desde la época de oro de la fotografía en México y que continua hacia la mitad del siglo XX, conteniendo asimismo algunas piezas sumamente importantes del ocaso en el uso de la tarjeta postal. Usualmente este tipo de piezas se encuentra disperso, en su mayoría oculto entre libros o revistas en documentos íntimos familiares, sin embargo en este caso de un grupo de coleccionistas extranjeros de tarjetas postales mexicanas tuvieron el tino de integrar una gran colección que fue comprada por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez con el apoyo de algunas otras instituciones a fin de repatriarla a México.

Esta importante colección de tarjetas postales se puede consultar desde la página del Centro de Servicios Bibliotecarios (http://www.uacj.mx/CSB/) o desde la biblioteca virtual (http://bivir.uacj.mx), en la opción de “Tarjetas postales – Fotografías” y es posible utilizar las tarjetas postales para fines de investigación, soporte histórico y evidencias o recreación en el ámbito del turismo cultural, pueden ser utilizadas siempre y cuando se mencione a la Biblioteca Central de la UACJ como la fuente de los documentos originales.

2 http://www.ahunam.unam.mx/
3 Ibid.

En el caso de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos se trabaja con archivos documentales (tanto parroquiales como gubernamentales) rescatados en distintos municipios o en bibliotecas particulares; a principios del año 2000, por iniciativa de la Dra. Alicia Puente Lutteroth –en ese entonces directora de la Facultad de Humanidades– y del Dr. Marcelo Ramírez Ruiz –profesor de dicha institución–, se creó el proyecto del Archivo Histórico Digital del Estado de Morelos, cuyo objetivo contemplaba el rescate, organización, inventario, digitalización y difusión de los documentos considerados como testimonio de los distintos grupos sociales registrados a lo largo del tiempo en el estado de Morelos y como fuente importante para el estudio de las sociedades. El programa consistió en localizar los acervos gubernamentales, eclesiásticos y civiles para rescatarlos en dos primordiales fases: organización e inventario. En 2006, el Dr. Jaime García Mendoza tomó la coordinación del proyecto denominado "archivos históricos del estado de Morelos" (AHDEM), reorientando el objetivo básico únicamente hacia el rescate, organización e inventario de los archivos municipales y eclesiásticos en el Estado de Morelos. Y se solicitó el respaldo y asesoría de Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C., institución dirigida por la Dra. Stella María González Cicero, quien ha apoyado este proyecto a través de la atinada asesoría del Mtro. Jorge Garibay Álvarez. También, se estableció una relación de cooperación con el Instituto Estatal de Documentación de Morelos, para colaborar en el rescate de los archivos municipales a través de Jesús Zavaleta Castro, Jefe de Proyectos Especiales de la Asociación civil llamada "Sociedad para el Patrimonio Cultural AC" en el estado de Morelos. El programa de apoyo al desarrollo de archivos y bibliotecas en México (ADABI) tiene por objetivo conceder ayudas a archivos públicos y privados, a bibliotecas antiguas y legados bibliográficos de México, que por su importancia cultural e histórica requieran recursos económicos para llevar a cabo proyectos que redunden en mejorar la organización, descripción, preservación y difusión del patrimonio documental mexicano. Este programa tiene la fortuna de contar con el incondicional apoyo de Alfredo Harp Helú, incansable promotor de la educación y la cultura y con la visión de María Isabel Grañén Porrúa, Presidenta de ADABI, también ferviente impulsora del rescate del patrimonio cultural de México.

Gracias al apoyo de esta institución el proyecto AHDEM ha logrado rescatar, organizar e inventariar hasta la fecha 18 archivos parroquiales, 6 archivos municipales, y 7 archivos particulares, entre estos últimos el denominado "Archivo Histórico del Estado de Morelos". En total 31 archivos, cuya documentación se resguarda en total con 1,628 cajas, equivalentes a un aproximado de 232 metros lineales de documentación.

A la fecha se han publicado por ADABI de México diecinueve inventarios de los archivos parroquiales y de los archivos municipales, se han publicado por ADABI de México cinco inventarios. De igual manera de los archivos particulares se ha publicado por ADABI de México siete inventarios.



Fig. 01.-Asepcto de los archivos en trabajo de limpieza y clasificación.

De noviembre de agosto de 2009 a septiembre de 2011, la Dra. Laurence Coudart, como encargada del AHDEM, realizó la digitalización de varias publicaciones periódicas del Estado de Morelos: *El Grano de Arena* de 1896, *El Despertador* de 1896 a 1897, y el *Boletín Oficial y Revista Eclesiástica del Obispado de Cuernavaca* de 1900 a 1911.

Desde de noviembre de 2011, bajo la coordinación del Dr. Jaime García Mendoza, varios alumnos del servicio social comenzaron a trabajar en la digitalización de las *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, y de las publicaciones del *Centro Intercultural de Documentación* (CIDOC), colección donada por la Dra. María Alicia Puente Lutteroth a la Biblioteca de la Facultad de Humanidades de la UAEM.

En enero de 2012, se comenzaron a trabajar los archivos del Secretariado Internacional de Solidaridad Cristiana para América Latina; del Comité Promotor Pro Premio Nobel de la Paz "Samuel Ruiz García, 1994"; y el Personal de Gerardo Thijsen Loos. Como parte del mismo proyecto, del 20 al 22 de septiembre del mismo año se realizó el I Congreso Internacional de Archivos Eclesiásticos. También desde enero de 2012, se comenzó a trabajar en la restauración del periódico morelense *El País*, como parte del entrenamiento de los alumnos de servicio social en la restauración de documentos. Este programa estuvo a cargo de José Naú Figueroa Celito[4], pues como técnico especialista en restauración de documentos, dirigió a un pequeño grupo de estudiantes de servicio social para tales fines.

Debe ser tarea fundamental de las instituciones de educación superior públicas y privadas dejar constancia de su memoria histórica a partir de sus actividades cotidianas y sobre todo que estos archivos permitan contar con la reconstrucción de la memoria de la propia institución en el devenir del tiempo, hoy en día son pocas o casi ninguna universidad de educación superior que se preocupe por abrir un proyecto para integración de memoria

4 Fig. 02.-Imagen de la primera estampilla mexicana de 1856; medio real en color azul, con sobrecarga de la ciudad de Cuernavaca.

histórica documental, debe ser urgente considerarlo, ya que las nuevas tecnologías avasallando con información digital dejan en desuso los medios documentales, en su mayoría las universidades no se preocupan por integrar archivos especializados, debe por tanto urgentemente ser tema prioritario.

La propuesta aborda de igual manera un tipo de archivo menospreciado por las universidades pero bien apreciado por coleccionistas especializados; difícilmente pueden encontrarse archivos históricos de correspondencia interna y externa, memorándums, oficios, en lo interno, telegramas o cartas postales desde lo externo dentro de las universidades mexicanas.

No existen archivos especializados en cuanto a lo temático postal, sobre todo en el ámbito de lo pre filatélico (1580-1855) y filatélico (1856 a la fecha), este último sector en el cual hace al menos dos décadas en las emisiones postales conmemorativos de México realizadas por el servicio postal mexicano se han emitido celebraciones de aniversarios, tanto de fundación como de obtenciones de autonomía u otorgamiento de *"Doctorados honoris causa"* y otros eventos importantes en el caso de las universidades públicas, así como ceremonias de cancelación especial, estampillas con viñetas alusivas a espacios físicos y paisajes, debemos preocuparnos por integrar de igual manera archivos que dejen constancia de estas etapas de la historia de nuestras universidades, además de las evidencias históricas del servicio postal tradicional en nuestro país.

En este ámbito del coleccionismo existe en nuestro estado la Sociedad Filatélica de Morelos AC una organización que realiza esfuerzos titánicos (sin ningún tipo de apoyo o recurso económico gubernamental) para lograr consolidar una extensa colección de cartas pre filatélicas[5] estampillas, cartas circuladas y tarjetas postales, considerando el origen del uso postal en México que deviene del siglo XVI, específicamente el año de 1580; a continuación se describen algunos documentos y colecciones integradas como evidencia de este importante vestigio documental histórico menospreciado.

Archivos de estampillas postales

La Sociedad Filatélica de Morelos a través de sus miembros se ha dado a la tarea en las últimas décadas de poder integrar una buena colección de piezas, tanto en estampillas usadas, desprendidas de cartas, como de documentos enviados en cartas con sus respectivas estampillas y porte (costo de servicio) de la época. Miguel Ángel Cuevas coleccionista y miembro de esta sociedad comenta que el volumen de piezas ya es considerable[6] en el periodo clásico que abarca con la aparición en México de la primera serie de estampillas postales de 1856 a 1883 y con el periodo antiguo que abarca de 1884 a 1900; estos dos cortes históricos son de lo más importante en el registro de cambios

5 Se le denomina pre filatelia antes del uso de estampillas como valor de porte pre pagado; estampillas pegadas en sobres como parte del servicio instaurado en México a partir de 1856 con el gobierno de Ignacio Comonfort como presidente de la república.

6 Se cuenta con un acervo importante de al menos 790 tarjetas postales, 375 piezas en estampillas,43 cartas entre pre filatélicasy filatélicascomo parte de una primera etapa.

radicales en el gobierno de México que después de su independencia en 1810, pasa a república y en corto tiempo es convertido por breve tiempo en imperio con la instauración del gobierno de Maximiliano de Habsburgo; por ello debe entenderse que la filatelia (este arte del coleccionismo) es de gran valía como evidencia de esos cambios de un gobierno fluctuante.

Periodo clásico del sistema postal mexicano:



Fig. 02.-Imagen de la primera estampilla mexicana de 1856; medio real en color azul, con sobrecarga de la ciudad de Cuernavaca.

Bajo la presidencia de Don Ignacio Comonfort y siendo administrador de correos Don Guillermo Prieto se estableció por decreto de 21 de febrero de 1856 el franqueo postal, innovación que marcó una nueva etapa de innegable progreso dentro del ramo postal a partir de ahí con una configuración territorial para el abastecimiento, la distribución y la producción de estampillas se marca una nueva dinámica de generación de evidencias del sistema postal mexicano y su consecuente historia; aunado a ello los coleccionistas comienzan a integrar piezas postales de sus ciudades en que son originarios, el distrito Cuernavaca es uno de los primeros destinos que comienza a tener una presencia en el contexto del país; se estima que al menos del gran volumen de producción, distribución y uso de las estampillas postales para porte; de un 100%, solo un 3% aproximado de ellas sobrevive para integrarse a colecciones especializadas, (Artes de México, 1967) lo demás se ha perdido en el uso cotidiano de la época, cartas abiertas con punzones, abrecartas o con las manos. Rotas y desechadas han ido a parar a la basura, una minoría ha sobrevivido, un porcentaje de ellas deben encontrarse perdidas entre libros o documentos de archivos históricos sin revisar o sin catalogar y un bajo porcentaje compone precisamente la evidencia histórica con los filatelistas coleccionistas de las emisiones clásicas mexicanas.





Fig. 03.-Estampilla postal de 12 centavos de 1871, tiene una sobrecarga con números, los dos primeros corresponden al distrito asignado (Cuernavaca en este caso con el no. 24) y 71 el año.

Fig. 04.-Tarjeta entero postal de 1869, usada del distrito de Yautepec en el estado de Morelos a ciudad de México.

Problemática a presentar

El AHDEM que involucra a este tipo de archivos documentales para su rescate no es un proyecto que se contemple como una acción directa de la UAEM, sino como un proyecto de cuerpo académico. Es decir, la universidad todavía no ha decidido la creación de un archivo histórico universitario como el de la UNAM. También, se han detectado dos problemas graves a nivel del Estado de Morelos. El primero tiene que ver con una falta de concientización de las autoridades municipales, que cambian cada tres años y en muchas ocasiones, dificultan el acceso a los acervos documentales para organizarlos. El segundo problema es que no existe un Archivo General del Estado que centralice, concientice, organice, asesore y normalice las actividades archivísticas. Un problema colateral importante es la falta de recursos económicos para apoyar o pagar trabajos de documentación para la integración de estos archivos.

Los puntos importantes a abordar como estrategias por parte del cuerpo académico CA-145 de la UAEM son:

I.-Archivos históricos documentales en universidades de México. El ámbito universal y su importancia.

II.- Archivos históricos documentales en universidades de México. Ámbito académico y los porqués de su competencia.

- Gubernamentales, religiosos y hemerográficos
- Tarjetas postales
- Colecciones pre filatélicas y filatélica

- III.- Archivos históricos documentales en universidades de México. Su valora-

ción documental y posibles sistemas de integración.

Es importante recalcar que dichas estrategias deben estar al cobijo y patrocinio de la propia institución de educación superior, tal es el caso de la UAEM y su administración central.

CONCLUSIONES

Para finalizar es pertinente dejar en claro que no deben menospreciarse los documentos históricos para a su vez integrar archivos históricos documentales, como una forma de reconstruir la memoria histórica de las universidades insertas en sociedades; y es sumamente importante comentar que se debe tener cuidado en desechar archivos de este tipo, que es hoy en día una forma fácil de deshacerse de volúmenes, debe buscarse invariablemente la investigación profunda documentada, de primero mano, llegar a las fuentes de información de primera mano, los archivos digitalizados sirven, son una buena herramienta de acceso fácil y de gran rapidez, pero los archivos históricos documentales físicos, deben tener de igual manera su importancia en el ámbito de la consulta y la investigación, sobre todo para la parte de investigación como función sustantiva de las instituciones de educación superior.

Esperemos que las autoridades universitarias, estatales, municipales y eclesiásticas, así como las de clubes filatélicos hagan conciencia de la importancia de la labor archivística, como parte del rescate del patrimonio cultural de la entidad y puedan ayudar a resolver estos problemas.

REFERENCIAS

ACEVES Lozano, Raúl. 2008. **Las tarjetas postales ilustradas de la época clásica.** Guadalajara, México. Club Jalisco Filatélico. Material inédito.

ARTES de México. 1967. **La Filatelia Mexicana.** N°. 96 año XIV. México DF.

ARTES de México. 1999. **La Tarjeta Postal**. Nº 48. Diciembre de 1999. México DF.

FERNANDEZ Terán, Carlos. 2008. **Catálogo filatélico de timbres mexicanos 1856-2008.** Libros virtuales. México DF.

CAPÍTULO 4

DANY LAFERREIÈRE UM PAÍS SEM CHAPÉU: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO AUTOR, POR NARRATIVAS CULTURAIS, RELIGIOSAS E O VODU

Data de aceite: 01/04/2022

Olguimar Angelica Cruz
Mestranda de Estudos Literários da Unir, especialista em Literatura e cultura brasileira Graduada em Historia UFC professo classe SEDUC

RESUMO: O presente trabalho pretende fazer uma breve discussão das narrativas autobiográfica Um País sem Chapéu de Dany Laferreière como o escritor retrata e valoriza sua identidade cultural por meio das memorias vividas no seio de sua família construindo uma relação também com a religião o vodu. Segundo Tzvetan Todorov, uma questão que preocupa os teóricos da literatura é a relação entre realidade literária e a realidade a qual se refere para analisar um pouco a obra nesse sentido me valerá, das percepções de escritor Todorov na busca da analise literária sobre a descrição da obra. Em uma narrativa homodiegético na primeira pessoa Dany Laferreière caminha pelas ruas do Haiti, construindo seu lugar de pertencimento, identidade e memoria, Stuart Hall, considera que o conceito de identidade é complexo se transformação continua na sociedade nesse sentido entender as novas concepções de identidade que vão além dos saberes cartesianos iluministas, Adam Kuper e Henrique Dussel quebram com paradigmas de nações e culturas superiores em detrimento de outras o vodu como uma identidade do povo haitiano com Jean Pierre Jean.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura- Memoria- Identidade - Resistência por meio do Vodu.

ABSTRACT: The present work intends to make a brief discussion of the autobiographical narratives Um País sem Chapéu by Dany Laferreière as the writer portrays and values his cultural identity through the memories lived within his family, building a relationship also with the voodoo religion. According to Tzvetan Todorov, a question that concerns literary theorists is the relationship between literary reality and the reality to which it refers, in order to analyze the work a little in this sense, I will use the perceptions of the writer Todorov in the search for literary analysis on the description of the constructions. In a homodiegetic narrative in the first person Dany Laferreière walks through the streets of Haiti, building his place of belonging, identity and memory, Stuart Hall, considers that the concept of identity is complex if the transformation continues in society in this sense to understand the new conceptions of identity that go beyond the Cartesian Enlightenment knowledge, Adam Kuper and Henrique Dussel break with paradigms of superior nations and cultures to the detriment of others, voodoo as an identity of the Haitian people with Jean Pierre Jean.
KEYWORDS: Culture- Memory- Identity - Resistance through Voodoo.

INTRODUÇÃO

Uma narrativa com estrutura autobiográfica, um escritor primitivo construindo suas memorias no processo de cultura e

identidade destacando crenças religiosas, assim inicia a obra: Um País Sem Chapéu, de Dany Laferreière, a escrita do escritor ressalta a cultura de um povo por meio de suas memórias possibilitando percebermos um dos processos da construção de identidade em um aspecto do povo haitiano, nesse sentido segundo Jöel Candau a memória é a identidade em ação:

> A literatura apoia-se na memória para narrar tramas ficcionais que em alguns momentos representam a realidade, a memoria existe por meio da identidade esta por sua vez não existe sem memoria, assim uma obra aponta a formação da identidade do autor por meio das narrativas. (CANDAU, 2014, p.98).

A obra nesse sentido serve como indicador de uma realidade social de um grupo ou de uma pessoa, nesse sentido o livro um País Sem Chapéu autobiográfico de Laferreière, remonta suas memórias da infância, da vida adulta e do tempo que vivia no exterior. Neste caminhar percebe-se que a identidade vai sendo forjada por meio de suas lembranças, um homem do seu tempo e além dele.

Cultura e identidade são conceitos que existem nos mil saberes e fazeres de um povo os quais estão na dança, na musica, na forma de vestir, na forma de falar, em uma obra literária e dentre outros saberes. Nesse sentido o especifico, da obra literária, como uma produção ficcional Antônio Candido relata: a escrita de uma obra literária pode se configurar como um espelho da sociedade em tempos diferentes, mostrando o poder da literatura em registrar de forma lúdica a identidade cultural de um povo, uma sociedade, servindo assim, de instrumento reconhecedor do modo de ser e de viver de cada um. (CANDIDO, 2003, p.01).

As narrativas são elementos estruturais para compreender o caminho traçado por Laferreière, do universo mítico e cultural construído pelo autor, as quais por meio de suas descrições nos permite compreender o universo da cultura haitiana que durante um longo período de tempo resistiu as perseguições da sua forma de vida durante, tornando-se "protagonista de sua identidade" (...) (KUPER,2002,p. 298.) a qual é vivida e vivenciada no cotidiano de Laferreière.

Um País Sem Chapéu é uma narrativa ficcional e autobiográfica. Narrador homodiegético- conta sua história ulterior, em um passado mais ou menos distante. Neste caminho do ir e vir de um país real a outro dos sonhos Laferreière vai tecendo sua identidade cultural por meio de suas memorias. Para entendemos o que é cultura, memoria e identidade nos apoiamos nos teóricos: Stuart Hall, sobre cultura e identidade, Adam Kuper, sobre cultura, Tzevetan Todorov construção das narrativas e Henrique Dussel para entendermos o processo do encobrimento do outro.

CULTURA- MEMÓRIA NA PÓS-MODERNIDADE AUTOR E OBRA

Dany Laferreière se denomina americano, pois segundo o escritor nasceu na

América, quebrando assim o dogma de que somente é americano aquele que nasceu nos Estados Unidos, pois o mesmo não acredita em dogmas. Este é um dos motivos o qual não gosta de ser taxado de americano francófono ou de ter uma única identidade, antes de ser possuidor de um conjunto de identidade, um homem que respeita os lugares onde viveu e vive. Ao escrever o livro Um País Sem Chapéu, Dany Laferreière se identifica dessa forma, quebrando com estereótipos dados pela sociedade. A obra narra a caminhada feita pelo escritor da sua infância, um pouco da adolescência e de seu exilio, da apropriação de outros saberes no exterior da língua faladada, da cantada, da apanhada e da sentida, viva dentro de si o créole, de sua vida no exterior, e sua forma de viver por meio de suas memórias forjando a sua identidade.

A chamada era moderna inicia-se com o renascimento cultural e as grandes navegações, estes advento levam os europeus primeiramente os da Península Ibérica a dominarem e exterminarem nações inteiras em um holocausto nunca presenciado antes. Uma das tantas justificativas desses aniquilamentos se configura no conceito de serem povos civilizados e superiores.

De acordo com Stuart Hall (2006, p.10) construção dessas concepções pelos povos europeus serem superiores, foram iniciadas com filosofias renascentistas e iluministas. A este processo junta-se e a evolução do sistema capitalista e a dominação territorial da América, Ásia, Índia, esta por sua vez veio atrelada ao conceito que os novos donos da terra, eram civilizados e superiores. Com esta alcunha, os europeus tinha a permissão de deus dos cristãos para dominar o restante do mundo, os que não eram civilizados, por tanto, selvagens, bárbaros. A Europa assim denominou-se centro do mundo e sua periferia encontrava-se: África, Ásia, Índia e Continente Americano em um processo de encobrimento do outro:

> O ano de 1942, segundo nossa tese central e a data do "nascimento" da Modernidade, embora sua gestão- como fato- leva um tempo crescimento intra-uterino. A modernidade gerou nas cidades europeias medievais livres centros de enormes criatividades. Mas "nasceu" quando a Europa pode se confrontar com o seu "Outro" e controla-lo, vence-lo, violenta-lo: quando pôde se definir como um "ego" descobridor, conquistador, colonizador da Alteridade constitutiva da própria modernidade. De qualquer maneira este Outro não foi "descoberto" como Outro, mas foi "en-coberto" como o "si mesmo" que a Europa já era desde sempre (Dussel,1993, p. 08.).

Assim, as civilizações ditas "superiores" usurparam os direitos de povos autoctônicos de viverem sua existência, sua identidade cultural. Suas ações proporcionaram o fim de um número incalculável de povos. Extermínio o qual se deu por meio do genocídio, etnocídio e sua forma de vida a cultura de cada povo.

Kuper salienta, os discursos sobre cultura foram disseminados por meio de gerações de determinados intelectuais, a Europa sendo a voz da cultura superior para os outros povos (2002, p.31). Ao longo dos anos a concepção de cultura foi entendida de forma a

equivocada, ter cultura, fazer cultura, eram saberes associados com princípios dos povos denominados civilizados, por tanto; cristão, brancos e europeus. No livro cultura a visão dos antropólogos o extenso debate sobre cultura em como consideração que cultura deve ser vivenciada e vivida por cada povo dentro de sua realidade, deve ter uma relação de pertence, a sua própria identidade cultural.

Por conseguinte muitos escritores, nos mais diversos períodos da história da humanidade, por meio de suas obras literárias retrataram elementos da sociedade mostrando sua identidade cultural por meio de memórias escrita. Podemos citar como exemplo; Lima Barreto em Triste Fim de Policarpo Quaresma ao falar do violão como instrumento popular, o qual era associado aos malandros, Machado de Assis em Helena aponta a destreza da protagonista para sobreviver, a mesma que o povo se valia no período, na obra a Normalista de Adolfo Caminha a família da normalista, migra para o Acre, ação que era costumeira da época, os nordestinos fugindo da seca. Essas obras literárias corroboram para entender a forma de vida de uma determinada sociedade de um povo sua memória, sua cultura, sua identidade as quais segundo Kuper (2002, p. 298) a ideia é que identidade é concretizada por meio da participação na cultura.

As narrativas quem compõe as obras acima citadas tecem um mundo vivido, sonhado saboreado, assim, nessa tessitura Laferreière nos leva ao cotidiano de um universo ficcional, imagética natural (Todorov, 2013, p.105.) *os objetos, a grande mala embaixo da cama. A mesma velha bacia branca um pouco amassada* (LAFERREIRE 2011, p22). Narrado em primeira pessoa a obra do escritor Dany Laferreière Um País Sem Chapéu autobiográfico com provérbios em créole, solidificando sua origem e cultura dando significado e significância pras narrativas. Ao narrar sua historia Laferreière se caracteriza enquanto autor narrador e personagem de sua obra.

O narrador personagem passeia da infância a vida adulta por meio de relatos memoriais que vão da fronteira do visível ao invisível, do real ao sonhado, um lugar onde ninguém foi o outro lado da vida, País Sem Chapéu, nessa tessitura a história retrata dois mundos, dois países: um real e outro sonhado, o primeiro real relembra a sua vida no Haiti um país cheio de misérias, pobreza, gente passando pelas ruas estreitas devido à densidade demográfica, neste país o barulho, os odores, as dores, o tato fazem parte de uma realidade de grandes dificuldades para sobreviver. País este, onde o mesmo foi expulso por uma ditadura, semelhante a anterior que expulsou seu pai; "Aos dezenove anos, tornei-me jornalista em plena ditadura dos Duvalier. Meu pai, também jornalista, foi expulso do país por François Duvalie. O filho deste, Jean-Claude, levou-me ao exilio. Pai e filho, presidentes. Pai e filho, exilados. Mesmo destino (Laferreière 2011, p. 222).

Todorov, salienta que as narrativas de uma obra podem se caracterizar pelo fantástico o sobrenatural, ocupa o tempo de incertezas, , assim no país sonhado por Laferreière por meio da vivência religiosa os mortos vivos aprecem, os zumbis os homens mortos vivos os quais andam pelo pais e poucas pessoas sabem quem são fazendo parte

do cenário narrativas sonhada ainda é apresentado pelas crianças que correm nas ruas de forma livre com suas travessuras de infância, pelo aconchego da família, mãe, tia, sonhos da adolescência, amores e dessabores, o perfume das frutas, o som da manga que cai em dias de verão deixando um perfume que somente o Haiti é capaz de produzir, ao narrar suas experiências sensoriais por meio de suas memorias o autor costura tramas elaborando uma identidade própria, memoria do passado construindo e formando a identidade cultural do autor.

O PODER DO VODU

Como salienta a musica de Seu Jorge Mario da Silva, Marcelo Yuca e Ulisses Cappelletti a carne mais cara do mercado é a carne negra. O comércio do atlântico foi responsável por uma das maiores diáspora negra, compra e venda de carnes negras, a escravidão de seres humanos cujo objetivo era o lucro, feita primeiramente pelos europeus. Esta diáspora, a qual teve como consequência a entrada de africanos de diversas etnias na América e Europa. Vindos das mais diversas regiões africanas trouxeram junto na sua travessia saberes, fazeres e crenças próprias, corroborando para formar a identidade cultural única e diversa há inúmeros países. Uma das contribuições significativas desses povos foi às religiões de matriz africanas. No Brasil se faz presente na umbanda, em Cuba, Estados Unidos e no Haiti no Vodu.

Religião de origem africana integrante da cultura do povo haitiano o Vodu no tem como características um profundo relacionamento com a natureza. No Haiti se constituiu segundo Bastos, (1979, p.39) em uma sindesmose mítico religiosa, ou seja, a fusão de um culto em outros cultos diferentes, no caso a religião católica. Seus diversos rituais têm como base danças, oferendas e cânticos as divindades.

Caracterizado de forma hierárquica pela existência de diversas divindades, o vodu haitiano é dividido em loas, espíritos responsáveis por fazerem mediação entre o universo cosmológico do ser supremo e os seres humanos. Cada uma com sua função, seu elemento e oferenda própria, as loas são divididas em dois gêneros feminino e masculino, sendo as principais divindades haitianas: Cousin Zacca, Erzulie Fredda, Papa Legba, Erzulie Danto e Baron Samed (PIERRE, 2009,p.32).

Laferreière apresenta o universo da religiosidade vodu como um elemento constitutivo do povo haitiano por meio de suas memorias, essa por sua dar vida a religiosidade, as crenças, hábitos e costumes do povo os quais fazem pare da realidade vivida, jogar café para os mortos, lembrar por meio da ação para o além-vida é a memoria viva em ação a qual constrói sua identidade assim entender o vodu, vai além de uma religião é antes um modo de vida do povo haitiano sua essência.

Laferreière adentra no universo da magia Vodu não como um estrangeiro antes em uma relação de pertence, um sentimento, um sonho. Agora sei quem estava comigo:

"*Não era Lucrèce, mas Legba. Legba, aquele que abre o caminho. É o primeiro deus que encontramos quando penetramos no outro mundo"*. (LAFERREIÈRE, 2011, p.198). Diferentemente das concepções errôneas sobre a religião ser demoníaca, ela tem a função de harmonização do universo entre os mundos visíveis e invisíveis. (PIERRE, 2009, p.33).

Na obra Um País Sem Chapéu Papa Legba é apresentado como um porteiro um guardião dos dois mundos, responsável pela comunicação de dois mundos reais e o sonhado, Laferreièrе mostra a sua cultura do seu povo a religião a tradição. (PIERRE, 2009, p.19). Assim "*A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. [...]*[1]

Um dia, vindos de terras africanas povos da Guine, Sudão e Bantos, do reino de Daomé de língua fon a qual acaba por unificar vários povos em torno da religião vodu assim ao longo dos tempos o vodu ornou-se fundamental para a cultura e indenidade do povo haitiano. Entidade como Ogou, deus do fogo um homem com problemas conjugais semelhantes aos dos homens, Erzulie Freda a mais terrível deusa provocando ciúme em seu marido Ogou Ferreiro, são elementos que existem no livro o e mostram a realidade de um país que estende seus valores culturais no vodu.

O vodu é uma religião forte que se caracteriza como resistência do povo haitiano. Sendo uma religião de ex-escravos, negros, camponeses pobres na sua grande maioria analfabetos, durante muito tempo passou por processo violentos de repressão. Desde a chegada dos africanos no Haiti, as proibições legais, a perseguição da Igreja Católica , o Vodu, transformou-se em patrimônio do povo um legado o qual o povo pode contar e confiar para suas dores, amores e dessabores, sejamos nós. (PIERRE, 2009, p.69, 81).

O vodu tem solução para os maiores problemas do Haiti baseadas nos princípios da ancestralidade para a vida sofrida do povo haitiano. (PIERRE, 2009, p.110). O valor da religião é fundamental para o povo se constituir como verdadeiros haitianos e Laferreièrе em Um País sem Chapéu ressalta os mil saberes do seu povo, de sua terra o Haiti.:

> Bem no momento em que ele atravessa o portão, reconheço seu andar ondulante, visto que Damballah o magnifico sempre é representado por uma cobra na iconografia do vodu. Esta manhã, ele tinha tomado os traços do estimado professor J.-B. Romain para vir tentar, pessoalmente, me convencer a escrever um livro sobre esse curioso país, onde ninguém usa chapéu. (LAFERREIÈRE, 2011, p.213).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os relatos autobiográficos de Laferreièrе representam um sujeito pertencente s seu mundo a sua cultura a seu povo, o que caracterizou um caminho ao mundo da vida

1 Revista Graphos, vol. 16, n° 1, 2014 | UFPB/PPGL | ISSN 1516-1536 1 pág. 96.20337- Texto do artigo-38818-1-10-20140824. pdf. file:///C:/Users as 19:35 PVHp.96.

e cultura e da indenidade, a construção de elementos narrativos ficcionais aponta pra uma percepção do mundo real onde autor e personagem se solidificam enquanto agente participante do universo literário indicando as ralações estabelecidas de pertencimento identidade e cultura.

Como retrata Pierre (2009, p. 100) A Conquista de um povo por meio da Constituição de 1987, proclama a liberdade religiosa no Haiti e reconhece o Vodu como religião, como patrimônio cultural da nação. O vodu permaneceu e permanecem enquanto indenidade do povo haitiano sua essência sua resistência sua cultura.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Abguar, Os Cultos Mágico-religiosos no Brasil, ed.Hucitec São Paulo, 1979.

CANDAU, Jöel Antropologia de la Memoria. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires, Nueva Vision 2016, op cit por mariana Jantsch Souza (UCPEL), revista grafos, vol. 16, nº 1, 2014 UFPB/ PPGL l ISSN l 15161536 1.

CANDIDO, Antônio A literatura e a Formação do Homem, In vários escritos, opt cit. Artigo literatura, memória e identidade Graciliano Ramos Cátia Cilene Kupssinskü e Juracy Assmann Saraiva pag. 01

DUSSEL, Enrique, 1942 O encobrimento do outro: origem do mito da modernidade: Conferencias de Frankfurt/Enrique Dussel tradução Jaime A.- Clasen Petrópolis RJ: Vozes 1993 1993, pag.08.

LAFERRIERE, Dany- 1953- País Sem Chapéu/Dany Laferreière- tradução e postagem Heloisa Moreira- São Paulo: Ed: 34,2011,

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós- modernidade, Stuart Hall, tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes da Louro- 11 .Ed. Rio de Janeiro: DP& A, 2006.

PIERRE, Jean Gardy Jean-Dissertação de mestrado em ciência da religião: Haiti uma do vodu? Uma analise do lugar do vodu na sociedade haitiana a luz da constituição de 1987 decreto 2003-SO- 2009.

TODTOROV, Tzevetav, As Estruturas Narrativas São Paulo: Perspectiva, 2013.

KUPER, Adam. Cultura a visão dos antropólogos / tradução Mirtes Frange de Oliveira Pinheiro- Bauru, SP: EDUSC, 2002.II série.

CAPÍTULO 5

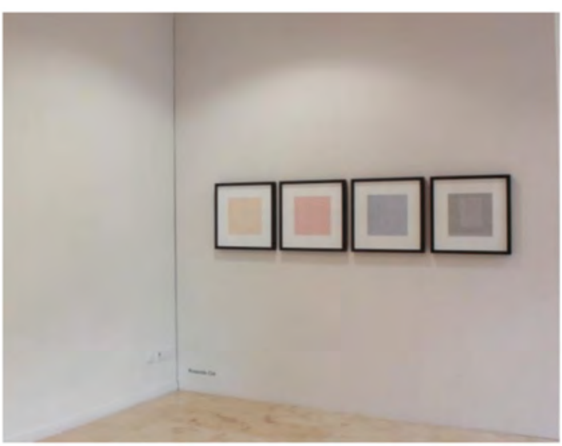
DEL MONOCROMO AL BODEGÓN. LA NATURALEZA MUERTA DE LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA

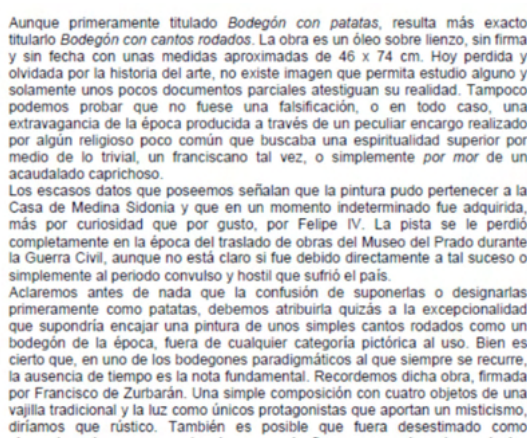
Data de aceite: 01/04/2022
Data de submissão: 07/02/2022

Gonzalo José Rey Villaronga
Universidad de Vigo. Facultad de Bellas Artes
Pontevedra, España

RESUMEN: análisis de la obra “Pintura monocromo_bodegón” del artista Rosendo Cid perteneciente a la serie “Pinturas Monocromas”, para atestiguar cierto paralelismo entre la representación de la imagen contemporánea y la idea de naturaleza muerta presente en el concepto de la pintura de bodegón. Esta interpretación forma parte de un trabajo más extenso en el que se investigó sobre las prácticas antivisuales en la contemporaneidad.
PALABRAS CLAVE: Monocromo, bodegón, negación.

ABSTRACT: Analysis of the work “Monochrome painting_ still life” Rosendo Cid artist belonging to the “Monochrome Paintings” series, to witness some parallels between the representation of contemporary image and the idea of still life present in the concept of still life painting . This interpretation is part of a more extensive work in which contemporary anti-visual practices were investigated.
KEYWORDS: Monochrome, still life , denial.





Aunque primeramente titulado *Bodegón con patatas*, resulta más exacto titularlo *Bodegón con cantos rodados*. La obra es un óleo sobre lienzo, sin firma y sin fecha con unas medidas aproximadas de 46 x 74 cm. Hoy perdida y olvidada por la historia del arte, no existe imagen que permita estudio alguno y solamente unos pocos documentos parciales atestiguan su realidad. Tampoco podemos probar que no fuese una falsificación, o en todo caso, una extravagancia de la época producida a través de un peculiar encargo realizado por algún religioso poco común que buscaba una espiritualidad superior por medio de lo trivial, un franciscano tal vez, o simplemente *por mor* de un acaudalado caprichoso.

Los escasos datos que poseemos señalan que la pintura pudo pertenecer a la Casa de Medina Sidonia y que en un momento indeterminado fue adquirida, más por curiosidad que por gusto, por Felipe IV. La pista se le perdió completamente en la época del traslado de obras del Museo del Prado durante la Guerra Civil, aunque no está claro si fue debido directamente a tal suceso o simplemente al periodo convulso y hostil que sufrió el país.

Aclaremos antes de nada que la confusión de suponerlas o designarlas primeramente como patatas, debemos atribuirla quizás a la excepcionalidad que supondría encajar una pintura de unos simples cantos rodados como un bodegón de la época, fuera de cualquier categoría pictórica al uso. Bien es cierto que, en uno de los bodegones paradigmáticos al que siempre se recurre, la ausencia de tiempo es la nota fundamental. Recordemos dicha obra, firmada por Francisco de Zurbarán. Una simple composición con cuatro objetos de una vajilla tradicional y la luz como únicos protagonistas que aportan un misticismo, diríamos que rústico. También es posible que fuera desestimado como

Figura 1. Fotografía de la serie Cuatro Monocromos. de Rosendo Cid, 2015.Texto sobre papel. 50x50 cm cada uno de los monocromos.

Figura 2.Texto de la obra: *Pintura monocroma_bodegón* de Rosendo Cid, 2015.

INTRODUCCIÓN

Este artículo y su reflexión formaron parte de una investigación más amplia orientada a la obtención de la tesis doctoral titulada *Estrategias del arte frente a la dividualización,* donde se analizaban aquellas estrategias que niegan la representación en el arte contemporáneo, y en este sentido, la obra que aquí se analiza, podría corresponderse con una cierta forma de desdoblamiento de la imagen. Rosendo Cid (España, 1974), es un artista que se mueve entre el surrealismo y el dadaismo en un juego constante entre el objeto y la imagen encontrada. Reflexiona desde el objeto, desde el pensar y el hacer y desde la práctica de un estudio consciente que en ocasiones lo lleva a interpretar y compartir en forma de crítica su interpretación de la práctica artística. La obra que aquí nos ocupa forma parte de una serie de cuatro monocromos que en forma de texto juega con la palabra y la pintura para interpretar cuatro categorías pictóricas: el bodegón, el retrato, el paisaje y el monocromo.

Su obra se realiza a través de objetos encontrados con los que produce soluciones ingeniosas en las que no interviene el azar, es un juego con lo cotidiano muchas veces trasladado por medio de trabajos fotográficos con los que construye series. Se mueve entre la reflexion y lo anecdotico, jugando con los objetos hasta que adquieren un nuevo significado. Sin perjuicio en el uso de materiales apila y fotografía en un juego de producción que busca nuevas posibilidades para despertarnos de la monotonia. En la Fundación Granell presentó una serie de trabajos fotográficos que vienen desde el 2010, fotografías y objetos que hablan del instante, de la necesidad de capturar el hacer del momento a través de artilugios inútiles con los que nos saca la sonrisa. Quizá todo encuentre su sentido en aquel proyecto específico realizado para el CGAC en el 2014. La propuesta que llevaba por título *L´esprit de l'escalier (El ingenio de la escalera) comisariada por Christina Ferreira,* se articulaba en torno a dos ideas literarias: la expresión francesa *l'esprit de l'escalier* como un acto de encontrar una respuesta ingeniosa de la que en ocasiones nos arrepentimos. Y el *Odradek* de Franz Kafka como objeto-ser sin más utilidad que la de su propio existir. Pueden ser éstos los objetos de Cid, errantes y sin espacio propio a los que él les dota a través de cierta poética un nuevo sentido. Otras de sus series llevaban el título de *Esculturas de andar por casa* y *Esculturas de un minuto* donde combina objetos reconocibles y cotidianos concretándolos también a través del medio fotográfico y donde ya aquí hay un juego dimensional que le permite tergiversar los objetos. Y "*365 maneras de estar en el mundo*" un proyecto de dibujos a lo largo de un año que llevó a la galería Extéril en Porto en el 2012 y donde trabaja únicamente con una cartulina y un rotulador negro, de manera que pueda obtener dibujos sencillos y de estética apresurada. En ellos incluye sentencias, aforismos o frases cortas en torno al arte y sus consideraciones que finalmente convirtió en libro. Un libro entre la ironía, el absurdo y cierto sarcasmo, una declaración de intenciones. En particular podemos hacer una lectura de su línea de trabajo a través de la

lectura de imágenes que desarrolló para el Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (MAC) gracias a la beca de su programa de Residencias Artísticas durante los meses de Mayo y Junio de 2014.

Pero aquí lo que nos ocupa es una serie de monocromos realizada recientemente, los de la figura 1, realizados específicamente para la muestra *Ir donde se supone que no tienes que ir*, en la Sala X de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (España). Un trabajo que reune a cuatro artistas para tratar los límites del arte y la noción de imposibilidad desde diferentes técnicas y procesos que van de la pintura al apropiacionismo.

LA SERIE DE MONOCROMOS

Son cuatro monocromos en forma de texto con colores diferentes en su tipografía que aluden a las categorías pictóricas: el bodegón, el retrato y el paisaje, y el momocromo. La idea principal en palabras del artista "fue realizar piezas que fueran pinturas pero que a la vez no lo fueran, que fueran monocromos pero que a la vez tampoco lo fueran, difuminando por completo el límite entre ambas casos y que, a la vez, el texto y la interpretación que se ofrece de una pintura, algo en principio externo y muchas veces secundario, fuera el material principal para determinar cada una de las piezas". Un juego entre la imagen y el texto a través de lo indeterminado que no permite discernir lo real de lo que no lo es. Estos son algunos fragmentos que aparecen en los monocromos:

> (El bodegón)
>
> Aunque primeramente titulado ***Bodegón con patatas***, resulta más exacto titularlo ***Bodegón con cantos rodados***. La obra es un óleo sobre lienzo, sin firma y sin fecha con unas medidas aproximadas de 46 x 74 cm. Hoy perdida y olvidada por la historia del arte, no existe imagen que permita estudio alguno y solamente unos pocos documentos parciales atestiguan su realidad. Tampoco podemos probar que no fuese una falsificación, o en todo caso, una extravagancia de la época producida a través de un peculiar encargo realizado por algún religioso poco común que buscaba una espiritualidad superior por medio de lo trivial, un franciscano tal vez, o simplemente *por mor* de un acaudalado caprichoso. […] *el tercer supuesto, que nos señala a Felipe Ramírez como el autor, un artista de quien no se poseen datos biográficos ni otros testimonios más que las firmas de dos lienzos, uno de ellos un Bodegón perteneciente al Museo del Prado y dos dibujos. En tales obras se aprecia con claridad a un artista educado en el ambiente toledano con una clara relación con Sánchez Cotán. Su calidad como bodegonista resulta brillante a tenor del lienzo Bodegón con cardo, francolín, uvas y lirios, descubierto en el proceso de incautaciones de la Guerra Civil y adquirido para el Museo del Prado en 1940, y que algunos suponen copia de un original perdido de Cotán. Pues bien, en un nuevo ejercicio de suposición, una hipótesis asigna el cuadro a Ramírez como una respuesta a su escasa visibilidad en la época optando por realizar una arriesgada pintura, no en cuanto a composición, por supuesto, pero si en atrevimiento al romper con la categoría clásica de bodegón yendo más allá en el concepto mismo de dicha categoría pictórica.* […]

(El retrato)

La escena presenta a un hombre de entre treinta y cinco y cuarenta años sentado a una mesa con gesto pensativo mirando hacia la derecha, la mano izquierda sosteniendo la frente, una pluma en la otra. En la mesa, la presencia de un libro y lo que parece con toda seguridad un sílex por entre una pieza de tela bordada. Detrás, en la pared, una pintura de unas ruinas tal vez griegas enmarcada en dorado y en la esquina izquierda un mueble alto encima del cual vemos un globo terráqueo y cuatro libros apilados unos encima de otros. En este lado es donde se encuentra la ventana, que ilumina la escena febrilmente, dotándola de una atmósfera crepuscular. No es de extrañar que se le atribuyera de inmediato a Vermeer pues existe un paralelismo formal y que en un simple vistazo se aprecia en la ventana de la izquierda y en el mueble, exactamente iguales a los de otras dos pinturas ejecutadas por este artista holandés en 1669: El astrónomo y El Geógrafo (junto con La alcahueta, las únicas firmadas y fechadas del autor, aunque es cierto que se duda de la absoluta autenticidad de la segunda). […]

(El paisaje)

Se trata de un paisaje, se diría que imaginario, con un punto de vista situado a una cierta altura, abarcando una gran extensión de terreno en el que se nos muestra algunos aspectos de la naturaleza: una montaña, un río y una llanura. Luego, una lejana iglesia y aun una más lejana ciudad, se diría que ruinosa aunque no es posible asegurarlo, en un conjunto que tratara de expresar algún tipo de síntesis personal. En primer plano abajo a la izquierda, una figura no muy grande, pero que reconocemos como un hombre de espaldas, parece observar con el gesto absorbido y asombrado por un cielo moldeado por nubes de caprichosa distribución de claridad y sombra en el instante en que el sol se desliza entre dos nubes. Pero lo que más llama la atención es un detalle que a simple vista puede pasar inadvertido. Arriba, a la izquierda, en una porción de cielo azulado, un objeto de forma elíptica aparece claramente suspendido en el aire oscuramente azulado o gris. Desde nuestra perspectiva actual podríamos determinarlo como un objeto volador, con todo lo que ello conllevaría, pero no podemos estar seguros de qué interpretación darle. El paisaje, en fin, desprende un penetrante sentimiento de soledad. Algunos incrédulos han apuntado a que este elemento inaudito y flotante pudo ser pintado posteriormente pues no pareció repararse en él hasta que lo adquirió un marchante, pero al no poseer la pintura todo se vuelven vanas conjeturas. […]

(El Monocromo)

[…] *"Es una superficie emborronada aparentemente de negro y aunque uniforme en apariencia y en la distancia, está repleta de vibraciones y colores que solamente apreciamos en cuanto nos detenemos y dejamos que el tiempo actúe sobre nuestras retinas. Una vez que nos dejamos llevar comienzan a germinar colores flotando, vibrantes en el espacio, paisajes superpuestos, cielos brillantes, bosques y montañas densas de negros y marrones. La percepción se sostiene en un tiempo contenido y profundo a modo de pictórico palimpsesto. El espacio pictórico desplegado ante nuestros ojos crea una sensación espacial de tensa calma trascendiendo la propia pintura y la propia materia que desaparece en una abstracción pura y libre que nos encamina a algo cercano a la inmensidad; una circunstancia definible por el propio instante de la contemplación; por el aquí y el ahora. La expresión más clara de la eternidad a la que puede acercarse una pintura."* […]

Para Vicenzo Trione “el monocromo representa para la pintura al último umbral. Constituye el punto más allá del cual ya no nos es posible continuar, significa el momento en que la obra ya no quiere trasmitir el mundo, sino sólo a sí misma. Indica un muro que no es posible traspasar. No existen comentarios posibles. El artista recoge la pureza, en su sencillez, libre de ataduras” (Trione,2004:173). Sin embargo, nosotros vemos en los Monocromos de Rosendo Cid una actitud de resistencia. No estamos ante un icono sin iconografía, sin rostro ni identidad, aquí la ausencia de la imagen se vuelve contenido y significación en un juego sarcástico y autorreferencial.

EL BODEGÓN Y LA NATURALEZA MUERTA DE LA IMAGEN CONTEMPORANEA

No cabe duda de la autorreferencialidad en los monocromos de Rosendo Cid cuando las categorías pictóricas son los contenidos tratados en esta serie, sin embargo todavía nos parece más interesante el sarcasmo con el que se juega y especialmente la presencia de la temática del bodegón. Éste fue un tipo pictórico genuínamente español, en el resto de occidente se lo conocía por naturaleza muerta. Con él se hacía mención a aquellas composiciones pictóricas donde objetos, frutas, animales y flores eran los protagonistas. En la clasificación que Francisco Pacheco, el maestro suegro de Diego Velázquez, realizaba en *El arte la pintura* (1649) aparecía con la peor de las consideraciones siendo el cuadro de historia, por influencia italiana, el rey. Esta situación del siglo de oro español se ha transformado. Porque ¿acaso no degustamos con la mirada las imágenes posdigitales que hoy produce la sociedad del espectáculo, la industria cultural?, ¿acaso estas imágenes no son naturalezas muertas, bodegones a la vieja usanza, que se nos ponen encima de la mesa para ser dugustados con la mirada? La visión del alimento dispuesto para el comensal, es una de las posibilidades de bodegón (Aterido,2002:56). Para los artistas, pese a a que fue un género menor, suposo un campo abierto a la fantasía, y del éxito de la fórmula se pueden establecer paralelismos con la actualidad en la abundancia de este tipo de imágenes llevadas a todos los géneros, producidas en una estandarización de medidas y formatos que rellenan nuestros vacíos que esta vez no son las estancias del hogar sino las de nuestros deseos. Sin embargo no está presente en nuestras imágenes contemporáneas el subgénero que conocemos como vanitas, un tipo de bodegón cuya finalidad es el recuerdo y reflexión sobre la condición mortal del hombre porque el hombre y la mujer contemporáneos siempre serán jovenes. Sin embargo pocas veces sospechamos que detrás de nuestras imágenes pomposas y perfectas aparecen objetos sin vida objetos que contradictoriamente nos distinguen socialmente y nos identifican con la fama y la fortuna como en el pasado lo hacía el bodegón.

La pintura expandida a cuestionado esta realidad. Sam Taylor-Wood en Still life (2011), nos propone en un video de 3`44 minutos una reflexiòn sobre la caducidad de las cosas. Recupera el género del bodegón y recrea una naturaleza muerta al estilo caravaggio

pero esta vez con un elemento contemporáneo, un bolígrafo. El video proyectado como un time-lapse deja ver la tiranía del paso del tiempo. Still life nos desvela un proceso lento para la vista pero tan fugaz como la vida. (Fariña, 2010:404).

CONCLUSIONES

El monocromo-bodegón de Rosendo Cid nos ha servido como puente para retomar la cuestión del vacío de la imagen contemporánea y la problemática de la apariencia, en lo que entendemos podría mapearse como una geografía de naturalezas muertas. Una obra que trabaja el desdoblamiento de la imagen, una tematica del negativo que no consiste simplemente en la negación de la obra, sino en que en dicha negación pase de ser nada a convertirse en algo (Meana,2014:184); en este caso como una irónica crítica autorreferencial de la imagen y sus géneros.

"La cultura artística y su espacio funcionan de hecho, según las leyes de la sociedad del espectáculo y el consumo, como una especie de disneylandia, un espacio en el que todo es intercambiable, posible, y en el que todas las ficciones se puede materializar y, donde antes todo era simulación nostálgica, hoy se vuelve difícil el distinguir entre lo verdadero o lo falso. […] Así, el resultado de esta especie de disneylandia es frecuentemente lo que se ve, una especie de anestesia provocada por la idea adquirida del políticamente correcto pluralismo estético que consigue que todo sea admitido aunque pase de lado indiferente sin interes o sin ningún esfuerzo de comprensión". (Sabino,2000:130).

REFERENCIAS

ATERIDO, **Ángel**. **El bodegón en la España del siglo de oro**; España: Edilupa Ediciones, 2002. ISBN: 84-932571-5-X

ROSE, Barbara. **Monocromos de Malevich al presente**. Madrid: MNCARS, 2004. ISBN: 84-8026-232-X

FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena. **Lo que la pintura no es**; Vigo: Diputación de Ponteverda, 2010. ISBN: 978-84-8457-356-2

SABINO, Isabel. **A pintura depois da Pintura**, Lisboa: Universidad de Lisboa, 2000. ISBN: 158-967-00

MEANA, Juan Carlos. **Custodia del vacío: la negación de la imagen en la obra de Irma Álvarez Laviada**. Lisboa: Revista: Estúdio, Artistas Sobre Outras Obras, 2014. ISSN 1647-6158 Vol.5 (9): 179-189

CAPÍTULO 6

EDUARDO MATOS Y *OS INTRUSOS*. ARQUEOLOGÍA, MEMORIA Y RECONSTRUCCIÓN DESDE EL IMAGINARIO

Data de aceite: 01/04/2022
Data de submissão: 07/02/2022

Gonzalo José Rey Villaronga
Universidad de Vigo. Facultad de Bellas Artes
Pontevedra, España

RESUMEN. Partiendo de lo que Dorfles denomina el Intervalo perdido: "la pérdida de la conciencia de la vivencia temporal y la pérdida de la posibilidad de examinar conscientemente dicha vivencia", proponemos examinar el trabajo del artista Eduardo Matos para presentar como desde el arte se realiza arqueología social.
PALABRAS CLAVE. Negación, Ciudad, Arqueología social, Porto, Bruselas.

ABSTRACT. Starting from what Dorfles calls the Lost Interval: "the loss of awareness of the temporal experience and the loss of the possibility of consciously examining that experience", we propose to examine the work of the artist Eduardo Matos to present how archeology is carried out from the art Social.
KEYWORDS: Denial, City, Social archeology, Porto, Brussels.

INTRODUCCIÓN

Eduardo Matos (1970, Rio de Janeiro, Brasil) se graduó en Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto, Portugal (FBAUP) y ejerce como artista y comisario de exposiciones desde 1999. Si el tren del progreso no hace paradas en los espacios de la memoria, el artista Eduardo Matos se interroga acerca de las transformaciones y desfuncionalizaciones que tienen lugar en ciertos espacios de la ciudad contemporánea.

ARTE Y ARQUEOLOGÍA SOCIAL

Un arqueólogo social es aquel profesional que no se limita a describir los materiales que se han podido conservar de nuestro pasado, sino que su trabajo ha de servir para algo útil en la sociedad en la que el arqueólogo ha desarrollado su actividad. Eduardo Matos en su obra *Os intrusos* reflexiona sobre la ciudad portuguesa de Porto durante la década de los años ochenta cuando algunos de sus lugares, hoy ya desaparecidos, fueron ocupados por artistas y activistas culturales. En *Kanal*, proyecto realizado durante una residencia artística en Bruselas, el canal de la ciudad es el límite invisible que cruza y divide la ciudad. Es un lugar extraordinario de cambio y experimentación en el que la atmósfera y el paisaje se transforman en estratos que le permiten al artista reflexionar sobre la demolición, la reconstrucción y la reurbanización ambiental.

LA SERIE *OS INTRUSOS* (2016)

Eduardo Matos se interroga acerca de

las transformaciones y des-funcionalizaciones que tuvieron ciertos espacios de la ciudad portuguesa de Porto (Portugal) durante la década de los años ochenta donde muchos de ellos fueron ocupados por artistas y activistas culturales que desde posiciones aisladas, marginales y utópicas se convirtieron en potentes realidades, hoy desaparecidas. Algunos de aquellos artistas ocuparon un espacio que llamaron *Apéndice* donde organizaban exposiciones y conciertos.



Ilustración 1. Instalación. Eduardo Matos. Serie: Os intrusos (2016). Pedro Oliveira Gallery Porto.

En su propuesta *Os intrusos* (2016) el artista hace memoria y reflexiona sobre aquella circunstancia a través de una serie de obras. El espacio abandonado, que estaba en un centro comercial, tuvo sus puertas abiertas durante más de seis años. Las obras del artista reflexionan sobre lo efímero, sobre sus ambientes y colores, sobre su musicalidad y en definitiva sobre el espacio de aquellas vivencias abiertas a la experiencia. Lo hace a través de una serie de esculturas, imágenes, pinturas, videos y maquetas. A través de las fotografías se retoma la imagen de las exposiciones realizadas en aquel espacio. Un vídeo de un concierto ambienta el espacio mientras sobre una larga mesa se presentan los moldes de los aperitivos y frutas tropicales que se utilizaban para amenizar el encuentro. Las paredes están rodeadas de pinturas monocromas que reproducen las tonalidades de esos mismos elementos (limones, naranjas, piñas…) traduciendo el mapeado cromático de algunos de los elementos expuestos en la mesa como una investigación sobre los colores del espacio comercial que el artista filmó en video. Otras piezas tienen una función mediadora. Entre escultura y maqueta la obra *S/titulo arquitectura no espaço* (S/titulo arquitectura en el espacio), presenta una especie de barrio en ruinas para reflexionar sobre la parte más decadente de la ciudad.

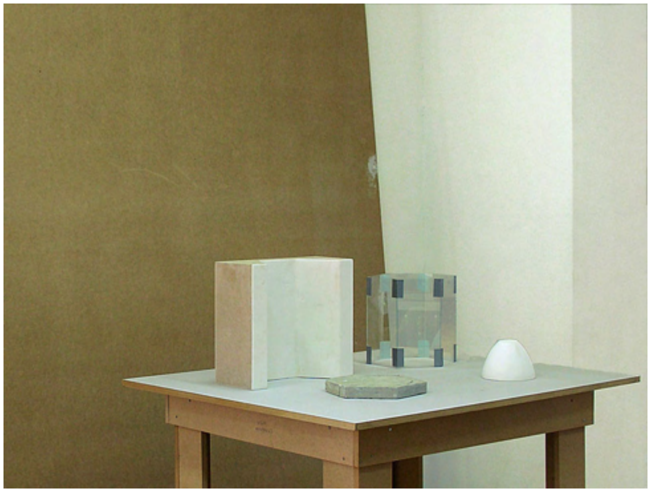


Ilustración 2. Instalación. Eduardo Matos. Serie: Os intrusos (2016). Pedro Oliveira Gallery Porto.

En la serie *Os intrusos* (2016) de Eduardo Matos existe una obra que sin duda nos llama la atención (Ver Fig.2). Es una pequeña escultura situada sobre una mesa y compuesta de cuatro elementos. Se trata de una maqueta de-construida y presentada por partes para que el espectador la reconstruya con la memoria. Es la representación de lo que fue aquel espacio y ahora se presenta des-estructrurada. Su pavimento, sus tabiques, su escaparate y su cubierta se presentan independientes de forma que nosotros construimos la imagen en la memoria en un contexto que pretende de nuevo vivenciar aquellas experiencias.



Ilustración 3. Instalación. Eduardo Matos y André Cepeda. Serie: Kanal.

PROYECTO *KANAL*

Este proyecto, iniciado junto con el artista André Cepeda en abril del 2011, fue el resultado de una residencia artística en Contretype (Bruselas) y que Eduardo Matos describía así en su blog:

> Al principio, intentamos cubrir toda la longitud del canal en Bruselas. Empezamos en Verbrande-Brug , al norte de la ciudad, una especie de lugar mítico que ya no existe como lo encontramos. Nos encontramos con personas que viven en barcos en el canal; Conocimos a Little Jimmy, un hombre de la edad de oro del rock'n'roll y hablamos con alguien que se presentó como "el último capitán del puerto". El progreso ha llegado a su puerta, y pronto todos los que viven en botes se verán obligados a irse. "Ya no hay lugar para nosotros, ni lugar para soñar, para poesía", explicó uno de ellos. Pasamos un tiempo en el vecindario de los chatarreros, donde se insinuaban cosas invisibles, y nos dirigimos a la Mar del Norte. Más al sur, nos dirigimos a Charleroi mientras escuchábamos las guitarras en bruto y melódicas de Neil Young y Earth., y luego deambulé sin rumbo por la ciudad durante un rato. Esta experiencia nos recordó otro viaje que habíamos hecho juntos a lo largo del Mississippi en el extremo sur de los Estados Unidos; nos recordó la presencia de la música en el paisaje, lugares y personas. Un extraño sentimiento nos invadió: de alguna manera, algunos lugares en Bélgica se parecen a los Estados Unidos... Como dicen allí, el canal es un límite invisible que cruza y divide la ciudad de Bruselas. Es un lugar extraordinario de cambio y experimentación en el que la atmósfera y el paisaje se transforman en estratos de una matriz de significado indescifrable. Incluso antes de ir allí, ya había imaginado un paisaje construido y manipulado por muchas capas de información. En el preciso momento en que escribo estas palabras, se están produciendo enormes cambios en todo el proceso, Produciendo una matriz energética que la cambiará por completo. El paisaje es doblemente artificial, donde la demolición, la reconstrucción y la reurbanización ambiental crearán un paisaje frío, pragmáticamente moderno, con una energía que será imposible ignorar. En cierto modo, habíamos creado nuestras propias expectativas, ideas y visiones sobre este paisaje, y estábamos ansiosos por simplemente experimentar el paso del tiempo en una estructura tan enorme: el movimiento, la velocidad, el ritmo y la repetición que generó, todas las cosas que nos están alejando cada vez más de la naturaleza. Con el tiempo, aparecieron las primeras imágenes.

En esta descripción que realiza Eduardo Matos de su experiencia en Bruselas podemos rescatar el concepto que Francesc Muñoz utiliza para denominar a la ciudad contemporánea como *urbanalización*, suma de los conceptos de urbanidad+banalidad (Muñoz, 2008:63) y que se corresponde con la idea que Matos insinúa con el movimiento, la velocidad, el ritmo y la repetición que los alejaba de la naturaleza. No olvidemos que con independencia del lugar del que hablemos, el modelo de la ciudad contemporánea se repite y replica de igual forma globalmente.

Eduardo Matos continúa diciendo:

> Si bien la imagen muestra objetos concretos, su grado inherente de abstracción fue para nosotros una evidencia clara de que lo que ciertas

imágenes ocultan sobre sí mismas es a menudo más significativo que lo que creemos que podemos ver en la superficie. Sabemos que este proyecto pierde innumerables cosas que no notamos, que no conocíamos o que simplemente ignoramos. Pero, como en la vida, mirar hacia otro lado puede haber llevado a centrarnos e intensificar lo que es importante. Por lo tanto, en esta exposición hemos imaginado un lugar donde las imágenes y los objetos, el sonido, el video y el rendimiento se convierten en una narración del tiempo que aumenta nuestras expectativas.

"Lo que ciertas imágenes ocultan sobre sí mismas es a menudo más significativo que lo que creemos que podemos ver en la superficie" viene a justificar la idea de que se hace necesaria la pausa, la separación de los elementos, la interrupción de la mirada para poder alcanzar lo que Dorfles denominaba como el *intervalo perdido*, […] la presencia de un espacio en blanco dentro de una composición poética, o el espacio amorfo que separa las diferentes figuras de un cuadro y que constituyen el "fondo" de éste.[…] (Dorfles, 1984:42).

El vacío de la imagen, […] lo que la imagen oculta, es condición necesaria para poder valorar la plenitud relativa. […] (Dorfles, 1984:36). La ciudad y su habitar están en relación directa con el silencio y el vacío. "El habitar no se produce allí donde se duerme y de vez en cuando se come, donde se mira la televisión y se juega con el ordenador personal; el lugar del habitar no es el alojamiento. Sólo una ciudad puede ser habitada, pero no es posible habitar la ciudad si ésta no se dispone para el habitar; es decir, si no "proporciona" lugares. El lugar es allí donde nos paramos: es pausa; es algo análogo al silencio en una partitura. La música no se produce sin el silencio. El territorio posmetropolitano ignora el silencio; no nos permite pararnos, recogernos en el habitar." (Cacciani, 2010:35) Porque en nuestra sociedad de la transparencia, la ciudad, conducida por la hipervisualidad y la sobreexposición de las imágenes lo único que crea es confusión (Cortés, 2008:17); una ceguera de la visión, del habitar, a la que sólo se le puede hacer frente desde la mirada del arqueólogo social que como Eduardo Matos, escarba recuperando historias que día a día se pierden en el *progreso* de la hipermodernidad urbana.

CONCLUSIONES

Podemos considerar tras lo expuesto que no estaríamos en un error al considerar el trabajo del artista Eduardo Matos como el de un arqueólogo social. Las series aquí tratadas no se limitan a describir los materiales que se han podido conservar de la ciudad, sino que su trabajo sirve para recuperar el reciente pasado y mantenerlo vivo de forma que la memoria de la ciudad pervive frente a la frenética temporalidad moderna. La obra de Eduardo Matos se convierte en una balsámica medicina a través de la recuperación de los intervalos perdidos, de los silencios y las ausencias que como hemos visto, en realidad construyen el habitar en la ciudad.

REFERENCIAS

CACCIARI, Massimo. **La ciudad**. Barcelona: Gustavo Gili, SL., 2010. ISBN: 978-84-252-2331-0

DORFLES, Gillo. **El intervalo perdido**. Barcelona, Editorial Lumen, S.A., (1984). ISBN: 84-264-1152-5

GARCÍA CORTÉS, Jose Miguel. **En cualquier lugar, en ningún lugar.** Vigo: Marco, Museo de Arte Contemporánea, (2008) ISBN: 978-84-96855-22-9

MEANA MARTÍNEZ, Juan Carlos. **El espacio entre las cosas.** Pontevedra: Diputación Provincial, (2002). ISBN: 84-8457-057-6

MUÑOZ, Francesc. **Urbanalización.** Barcelona: Gustavo Gil, (2008). ISBN: 978-84-252-1873-6

CAPÍTULO 7

EU FEZ E ELA FIZ: UM ESTUDO SOBRE A DÊIXIS DE PESSOA NO PORTUGUÊS DE SIRICARI-PA

Data de aceite: 01/04/2022

Walkíria Neiva Praça
Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal, Brasil

Cristiane Torido Serra
Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal, Brasil

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo descrever as ocorrências de uso dos verbos irregulares *fazer, ter e ir* no pretérito perfeito do indicativo verificadas na fala da comunidade quilombola Siricari, localizada no município de Salvaterra, na ilha de Marajó, estado do Pará, Brasil. Constatamos que as formas verbais *fiz:fez e fui:foi* são empregadas indistintamente, tanto para indicar a primeira pessoa, quanto a terceira pessoa do singular, como por exemplo em alternâncias do tipo: (*eu, ele*) *fiz* ora (*eu, ele*) *fez*; bem como, (*eu, ele*) *fui* ora (*eu, ele*) *foi*. Também verificamos a alternância das formas *tive:teve* diante de pronome de primeira pessoa: eu (*tive, teve*) ao passo que em presença de pronome de terceira pessoa ocorre tão somente a forma *teve*: ele (*teve*). Essas ocorrências nos têm conduzido à hipótese de que algumas variações do português falado em Siricari podem estar relacionadas a resquícios de herança linguística decorrente de situação de línguas em contato ocorrida no passado. O contexto da investigação aponta estratos sociais, culturais e étnicos da inter-relação entre descendentes africanos e indígenas. Com isso, este estudo toma como enfoque a etnolinguística e princípios relativos ao *Português Afro-Indígena,* adotando como fundamento estudos de Oliveira & Praça (2013), Silva (2014), Campos (2015), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Morfossintaxe; Línguas em Contato; Português Afro-indígena; Comunidade de Siricari-PA.

EU FEZ E ELA FIZ: A STUDY ON PERSON DEIXIS IN PORTUGUESE FROM SIRICARI-PA

ABSTRACT: This work aims at describing the forms of irregular verbs fazer ‘to do’, ter ‘to have’ and ir ‘to go’ in the past perfect of the indicative observed in the speech of the quilombola community Siricari, located in the municipality of Salvaterra, on the island of Marajó, state of Pará, Brazil. We found that the verb forms fiz:fez ‘did’ and fui:foi ‘went’ was are used interchangeably, both to indicate the first person and the third person singular, for example in alternations such as: (eu, ele) fiz ‘I, he did’ or (eu, ele) fez ‘I, he did’; as well as, (eu, ele) fui ‘I, he went’ ora (eu, ele) foi ‘I, he went’. We also verified the alternation of the forms tive:teve with first-person pronoun: eu (tive, teve) ‘I had’, while in the presence of third-person pronoun only the form teve: ele (teve) ‘he had’ occurs. These occurrences have led us to the hypothesis that some variations of the Portuguese spoken in Siricari may be related to remnants of linguistic heritage arising from the situation of languages in contact that occurred in the past. The research context points to social, cultural and ethnic strata of the interrelationship between African and indigenous descendants.

Thus, this study focuses on ethnolinguistics, and principles related to Afro-Indigenous Portuguese, adopting as its foundation studies by Oliveira & Praça (2013), Silva (2014), Campos (2015), among others.

KEYWORDS: Morphosyntax; Languages in Contact; Portuguese Afro-indigenous; Siricari-PA Comunity.

INTRODUÇÃO

A temática do *Português Afro-Indígena* defendida por Oliveira & Praça (2013), Praça, Araújo & Oliveira (2013), Campos (2015), Silva (2014), Oliveira *et al* (2015) entre outros se projeta sobre os falares de comunidades rurais que detêm evidentes traços de miscigenação indígena e africana. A presença de espaços inter-relacionais dessas matrizes é apontada por Salles (*apud* Pacheco, 2011), o qual nos revela uma constituição étnica particular no *corredor da Amazônia*[1] desde o período colonial, destacando um cenário pluriétnico com a presença de:

> Nações indígenas Aruans, Cajuais, Marauanás, Sacacas, Caias, Araris, Anajás, Muanás, Mapuás, Mamaianases, Chapounas, Pacajás, dentre inúmeras outras, erigiram por campos, rios e florestas "zonas de contato" com nações africanas de Angola, Congo, Guiné, Benguela, Cabinda, Moçambique, Moxincongo, Mauá ou Macuá, Caçanje, Calabar ou Carabá, de origem banto, e Mina, Fãnti-Achânti, Mali ou Maí ou Mandinga, Fula, Fulope ou Fulupo, Bijogó ou Bixagô, de origem sudanesa, além de indicações duvidosas como Bareua ou Barana, Lalu ou Lalor, Pabana ou Babana. (p.45).

Este exemplar revela a sobreposição de terras de índio e terras de preto, como aponta Almeida (2002:70). Entretanto, apesar de se tratar de uma visão geral amazônica, o estudo do historiador é um referente para a composição étnica do arquipélago de Marajó, região no qual nos debruçamos para este estudo. Nela, reconhecemos histórica formação étnica entre povos indígenas e africanos, resultando em uma constituição cultural e linguística fortemente miscigenada.

Com vistas ao exame da variação linguística nesta região de Marajó elegemos, como campo de investigação, a comunidade quilombola de Siricari por: (i) situar em uma localidade com registros históricos de confronto entre grupos sociais minoritários, *a priori* negros, indígenas e mestiços, como a Revolta dos Cabanos, do qual nos serviu de subsídio etnográfico; e, (ii) por encontrarmos uma língua portuguesa mantida ao longo dos tempos apenas por meio da oralidade, haja vista a baixa ou quase nenhuma escolaridade, fator que contribuiu para a manutenção de uma variação particular do português nesta comunidade.

A escolha do quilombolo Siricari deu-se em virtude de sua localização geográfica e histórica. Está situado no município de Salvaterra – pertencente à região amazônica de Marajó - estado do Pará, e particulariza-se pelos acentuados fatores de miscigenação herdados desde a sua formação anterior ao ano de 1835 (*sic* moradores). A proposta de se

1 Expressão cunhada por Pacheco (2011) ao referir-se a ambientes de interações afro-indígenas.

observar aspectos linguísticos em uma comunidade quilombola com traços de descendência indígena e africana chama a atenção para o caráter etnolinguístico desta pesquisa e acende a discussão sobre a possibilidade de algumas variações linguísticas verificadas em Siricari acenarem para eventos relacionados à herança decorrente de contato entre estes povos.

Apesar de este trabalho trazer dados parciais de fenômenos ainda em verificação, observamos os seguintes aspectos morfossintáticos do português falado na comunidade de Siricari, a saber: (i) alternância das formas verbais *fui:foi* (*v*erbo “ir” no pretérito perfeito do indicativo) em relação à primeira e terceira pessoa do singular. Ou seja, a forma *fui* - tida como flexão de 1ª pessoa do singular - ocorre com pronome de 3ª pessoa do singular como: *ela fui embora* ou com pronome de 1ª pessoa do singular como: *eu fui embora*. Do mesmo modo, a forma *foi* - tida como flexão de 3ª pessoa do singular – aparece empregada com pronome de 1ª pessoa do singular como: *eu foi pra Belém* e, com pronome de 3ª pessoa do singular como: *ele foi pra Belém.* Tal ocorrência chama a atenção pela alternância vocálica < u:o > na 1ª e 3ª pessoa do singular do verbo “ir” no IdPtp tal como ocorre também em Siricari, com a alternância vocálica < i:e > na 1ª e 3ª pessoa do singular do verbo “fazer” no IdPtp, resultando em: (*eu, ele*) fiz, fez.

A descrição dos aspectos morfossintáticos apontados neste estudo parece-nos revelar marcas condizentes com a proposta do *Português Afro-Indígena,* do qual julga ser possível encontrar dialetos do português arcaico.

REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLÓGICO

Este trabalho trata-se de uma investigação etnolinguística em L_1[2], cujo interesse concentrou-se na observação de aspectos morfossintáticos do português oral na comunidade quilombola de Siricari-PA.

O estudo baseia-se em preceitos teórico-metodológico funcionalista amparado na perspectiva linguística de Benveninste (2005), Givón (2012), Mattoso Câmara (2001), Castilho (2012), Levinson (2007), Anderson & Keenan (1985) entre outros. Já para o estudo etnolinguístico adotamos Salles (1971), Oliveira & Praça (2013), Roncarati & Abraçado (2003), Gomes (1997), Pacheco (2010), Lucchesi *et al* (2009), Baxter (1995), Mattos e Silva (2004), Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA-UFPA) entre outros.

Os dados linguísticos utilizados neste estudo foram coletados em trabalho de campo entre os meses de março de 2014 a abril de 2015, em aproximadamente 10 horas de gravação em modo digital. O *corpus* foi obtido a partir de gravações de conversas livres *in loco* em gênero narrativo de informações colhidas sobre o modo de vida, atividades habituais, tradição, mitos, saberes amazônicos, entre outras. O alvo das gravações consistiu na obtenção de registros de fala espontânea como amostragem linguística em narrativas que descrevessem a história da comunidade. Abaixo listamos os temas mais

2 $L_{1:}$ relativo à língua primária; e $L_{2:}$ relativo à segunda língua.

abordados na constituição das amostras de fala espontânea.

I. História da comunidade: trajetórias como a cabanagem, desafios no início da vida na comunidade, primeiras casas, etc.

II. Costumes e tradições: festas locais, narrativas populares (lendas e mitos) o modo de vida na comunidade, o extrativismo, a caça, o trabalho.

III. Sabedoria adquirida dos antepassados: desafios das parteiras, conhecimento das ervas, as doenças e as curas, a religião, o sobrenatural.

IV. Desafios: dificuldade de acesso à cidade, escolarização deficiente, invasões, reconhecimento da posse da terra, carência de investimento público, projetos federais “Luz para todos” e “Minha casa minha vida”.

Como se pretendiam narrativas de modo informal, os locais em que elas se realizaram foram os mais diversos como na cozinha, no quintal, na mesa do café, no caminho para o tanque escavado, na carroça de búfalo etc. Com isso, em alguns momentos tivemos ruídos de crianças, de chuva, de animais entre outros elementos que nos levaram a inutilização de alguns trechos ininteligíveis.

O critério de seleção dos informantes priorizou a variante idade ou aqueles que tivessem maior tempo de permanência na comunidade. Posteriormente, registramos depoimentos de familiares com idade mínima de 40 anos, com vistas a obter dados linguísticos para um possível cotejo destes com os primeiros.

Deste modo, tivemos para a variante idade o seguinte arranjo (faixa 1: 40 a 59 anos; faixa 2: 60 a 79 anos; faixa 3: acima de 80 anos). A amostra consistiu em três células, com três informantes em cada uma, num total de 09 informantes. Apesar de atentar para o foco na variante demonstrada, destacamos no quadro abaixo informações adicionais que adiante vimos importantes para as considerações de análise, tal como a variante escolaridade.

40 a 59 anos					60 a 70 anos					acima de 80 anos				
SR-INF3	Fe	53a	Fd	Fr	SR-INF7	Fe	73a	Fd	N	SR-INF1	Fe	90a	Af	N
SR-INF5	Fe	47	Fd	N	SR-INF10	Fe	72a	Fd	N	SR-INF2	M	94a	Fd	N
SR-INF9	Fe	56a	Sp	Fr	SR-INF4	M	59a	Fd	N	SR-INF8	Fe	80a	Af	N

a. **Comunidade: SR**, Siricari.

b. **Identificação da entrevista na amostra original: SR-INF1,** por exemplo.

c. **Sexo do informante**: **Fe**, feminino; **M**, masculino.

d. **Idade do informante**: **94a**, noventa e quatro anos, por exemplo.

e. **Nível de escolaridade**: **An** analfabeto; **Af**, alfabeto funcional; **Fd,** ensino fundamental; **M,** ensino médio; **Sp**, ensino superior.

f. **Tempo fora da comunidade**: **Fr**, o informante viveu fora da comunidade pelo menos de seis meses; **N,** o informante nunca viveu fora da comunidade.

Quadro 1: Características do Corpus do Português Afro-indígena da Comunidade de Siricari – Marajó-PA.

Para a constituição da base de dados fizemos a transcrição das gravações de fala utilizando o programa *Transcriber*, distribuído como *software* livre. Atentamos para que fossem preservadas, o quanto possível, a transcrição característica da fala dos informantes no nível morfossintático e fonológico. Para a reprodução escrita dos depoimentos gravados seguimos a referência da *Chave de Transcrição do Libolo*, elaborado pelo Grupo de Estudos de Línguas em Contato (GELIC-USP), coordenado pela Profa. Dra. Márcia Santos Duarte de Oliveira. Como identificação do *corpora* foram atribuídas siglas para identificação tais como: à comunidade (SR), número do inquérito (Inq01), mês e ano da gravação, resultando no seguinte modelo: SR-Inq01_abril2014. Quanto à organização do *corpus* específico para este trabalho levamos em conta o critério: (i) ausência de concordância verbal de 1ª e 3ª pessoa do singular.

BREVE HISTÓRICO DA COMUNIDADE QUILOMBOLA DE SIRICARI E TERRAS MARAJOARAS

Siricari situa-se na região de Salvaterra, uma das dezesseis comunidades pertencentes à mesorregião amazônica de Marajó. A comunidade de Siricari se autodenomina quilombola e detém o título[3] de Remanescente Quilombola pela Fundação Palmares desde 2011. Tendo como base a constituição histórica da comunidade, Siricari reconhece seus estratos sociais, culturais e étnicos da inter-relação entre negros e índios. Sua área abrange 1.089 hectares e situa-se cerca de 22km do porto de Camará, único acesso à ilha de Marajó. A comunidade caracteriza-se pelo modo de vida de campesinato e tem como cercanias igarapés, matas, fazendas e proximidades com outras doze comunidades aquilombadas.

Abaixo localizamos a comunidade de Siricari no município de Salvaterra – Marajó/PA.



Mapa 1- Localidade quilombola de Siricari em Salvaterra – Marajó – PA.

3 Comunidade de Siricari, localizada no município de Salvaterra/PA, registrada no livro de cadastro geral nº 14, registro n.1.639, fl.056 –Fundação Cultural Palmares - portaria fcp nº 211 de 21/12/2011.

A exploração do solo ocorre de modo consensual entre os moradores da comunidade. As famílias têm seu espaço para roça, criação de pequenos animais, pesca, bem como área para extrativismo. Conforme Acevedo (*In* Godoi e*t al*, 2009:218) "os sistemas de uso comum representam soluções elaboradas historicamente [...] e seguem os ditames de uma cooperação ampliada e de formas de uso comum da terra, dos recursos hídricos e florestais". Essa organização não ocorre apenas em relação ao espaço comum, mas igualmente nas relações sociais e econômicas, haja vista a edificação de tanque escavado para criação de peixe em forma cooperativa.

A comunidade de Siricari, juntamente com as demais comunidades quilombolas pertencentes ao município de Salvaterra, realiza todos os anos a Festa da Tradição, no mês de julho, e a Festa dos Quilombolas, nos mês de novembro. Esta acontece durante três a quatro dias de comemoração, finalizando no Dia da Consciência Negra. Cada ano uma comunidade se responsabiliza pela organização destas festas e, conforme seus moradores, elas existem há muitos anos. Algumas das atividades representam um resgate à tradição e preservação da cultura e historicidade quilombola. Em forma de torneios ou "jogos quilombolas" as atividades envolvem habilidades como canoagem, mergulho, corrida rústica, luta marajoara, corrida de búfalo que, além de marcarem o costume deste povo constituem vestígios de cultura miscigenada resultante do contato interétnico. Destacamos, como exemplo, costumes verificados na Festa da Tradição como a (i) Tiborna, bebida de procedência indígena; e, em comemorações tradicionais as danças típicas da região como o (ii) carimbó e o (iii) Siriá fazem parte da festa.

Como se vê, esses elementos sinalizam a mescla das culturas africana e indígena. A (i) *tiborna***,** bebida feita da mandioca ralada e fermentada, dizem ser uma especiaria da culinária indígena, apesar de estar presente nos festejos quilombolas. A dança (ii) *Carimbó*[4] representa, seguramente, um misto cultural africano e indígena por ter sido criada pelos índios Tupinambá e aperfeiçoada pelos negros africanos, que em seu ritmo passou a vibrar como uma espécie de variante do batuque africano. Já o *Carimbó,* remete a traços de expressão corporal de danças lusitanas no que se refere aos dedos castanholando na marcação do ritmo. O (iii) *Siriá*, considerada uma dança folclórica do norte constitui, do ponto de vista musical, uma variante do batuque africano. Essa dança surgiu como um tipo de comemoração pela fartura de alimento conseguido pelos escravos no final do dia decorrente da captura de siris na praia. O nome vem de siri (crustáceo) e a tonicidade decorre da analogia a *cafezá* remetendo ao local da plantação de café; *arrozá,* para o local da plantação de arroz; *canaviá* para o local plantação de cana e, assim, passaram a chamar de *siriá*, para o local onde todas as tardes encontravam os siris com os quais preparavam seu alimento (cf. Governo do Estado do Pará Portal Amazônia 01.09.2005-GC).

Nas Festas da 'Tradição' há, ainda, a presença da célebre figura do Búfalo-bumbá. Essa figura faz alusão ao boi-bumbá e é representado pela alegoria de Mestre Damasceno.

4 Ver mais: http://www.portalamazonia.com.br/secao/amazoniadeaz/interna.php?id=850

Considerado emblemático, mestre Damasceno se autodenomina afro-indígena e se distingue como grande incentivador da manutenção das culturas marajoaras e das africanidades e indigenísmos, retratando em seus repentes o cenário afro-indígena de Marajó.

Historicamente, registros indicam que as áreas que circundam a comunidade de Siricari eram antigos aldeamentos indígenas, hoje grande parte é terra quilombola. Informações do Ensaio Corográfico da Província do Pará (2004:280) mostram que

> (i) a região de Salvaterra, antes mesmo de receber este nome era aldeia dos Sacácas, pertencentes às missões dos capuchos; (ii) a região de Soure, habitava a antiga aldeia dos Maranauazes; (iii) em Chaves (Ilha grande de Joanes - antigo) habitavam os Aruãs e era também aldeia de Pyié.

No que diz respeito à presença dos negros na ilha temos um impasse cronológico. Pacheco (2010:91) assinala que "é possível que os primeiros africanos tenham sido introduzidos na região a partir de 1644, junto com as primeiras cabeças de gado vacum transportadas das Ilhas de Cabo Verde". Entretanto, lê-se no Ensaio Corográfico sobre a província do Grão-Pará (*apud* Baena 2004:272) que o gado vacum e cavalar, trazidos de Cabo Verde em 1644, foram transmutados de Belém para Marajó no ano de 1702. Neste período a atividade pastoril ainda era missionária e contava com milhares de cabeças de gado vacum e cavalar (cf. Salles, 1971:124). Portanto, no que tange à demanda de escravos relativo a este período, parece-nos remeter à escravidão indígena.

Para sair desse impasse, consideramos o sequestro das fazendas missionárias, ocorrido em 1758, como marco que instituía donatários régios à administração das fazendas. A partir desse período e, conforme nos mostra Salles (1971:30), houve grande incentivo aos carregamentos de navios negreiros vindos da África para o Estado do Pará. Em 1798 os navios que saíssem da África e viessem "diretamente para o Pará, transportando escravaria, estavam isentos de pagar direitos de entrada e saída". Com isso intensificou-se o incremento do tráfico negreiro em todo o Estado, estendendo às fazendas marajoaras onde se mantinham extensas áreas de criação, plantação e extração.

O aparecimento de mocambos e quilombos compartilhados pelas matrizes africanas e indígenas ocorreu em todos os espaços da ilha de Marajó. Antes mesmo da abolição da escravidão indígena (1755), encorajados pelo comportamento dos negros e pela oportunidade de fuga muitos "mocambos de índios" surgiram ao lado de "mocambos de índios e negros" em uma clara demonstração de reorganização étnico-social (cf. Gomes, 1997:76-78).

Notadamente esses movimentos inter-relacionais foram constructos para matrizes identitárias atuais que distinguem as comunidades rurais marajoaras como descendentes de africanos e indígenas. Segundo Pacheco (2011:45).

> A construção do conceito de identidade afroindígena tornou-se possível, após constatar que **na Amazônia Marajoara é quase impossível discutir a presença africana descolada de relações e redes de sociabilidades tecidas como grupos atávicos da região**. (grifo nosso).

Assim posto, se diante da trajetória história parece-nos aceitável considerar a "identidade afroindígena[5]" inserida na composição étnica marajoara, é razoável, também, crer na existência de uma clara influência dialetal herdada de línguas africanas e indígenas e suas variações características de cada região/comunidade investigada. Neste sentido, tomamos como pressuposto a vertente do *Português Afro-Indígena*, no qual considera que "cada comunidade de fala traz suas marcas específicas devendo cada uma delas, na medida do possível, ser inventariada" (Oliveira *et al*, 2015:4).

Português Afro-Indígena

O conceito de *Português Afro-Indígena* desenvolvido por Oliveira *et al* (2015) refere-se a variedades do português falado em comunidades rurais brasileiras. A especificidade destas comunidades versa sobre a presença de traços marcantes de descendência africana e indígena. Essa particularidade é demonstrada nas primeiras referências conceituais ao que segue:

> Destacamos que tais comunidades não são apenas as "terras de preto", mas ainda as "terras indígenas" e as "terras mistas" como se dão no norte do Brasil. Nestas sociedades, verificam-se, como traços marcantes: (i) nas "terras de preto": uma descendência de africanos; (ii) nas "terras indígenas": etnias que perderam ou estão por perder por completo suas línguas maternas, mas mantém seus laços identitários; (iii) nas "terras mistas": comunidades aquilombadas no norte do Brasil cuja formação étnica é negra e indígena. (p.4).

No entanto, em face aos desdobramentos acendidos em estudos de Praça & Oliveira (2013) e Praça, Araújo & Oliveira (2013), o conceito de *Português Afro-Indígena* é redimensionado e toma o seguinte arranjo:

> Português Afro-Indígena
>
> Uma variedade vernacular rural de português brasileiro L_1 falada por comunidade envoltas em miscigenação afro-indígena, mas que selecionam politicamente o termo "afro" ou "indígena". Exemplificam-se as comunidade de Jurussaca/PA (autoidentificada como comunidade quilombola, logo "afro") e Almofala-Tremembé/CE (autoidentificada como comunidade indígena, mas não "afro").
>
> Além da característica de "português L_1", o português afro-indíegna atesta as seguintes outras características: (i) festas de sincretismo religioso que se subdividem em dois subtipos: (a) subtipo "ladainhas" (como em "Jurussaca"); (b) subtipo "torém/torén" (como em "Almofala/Tremembé"); (ii) linguagens cerimoniais (ex.: ladainhas; a música cantada na dança do torém/torén).
>
> A variedade de português afro-indígena compartilha com as variedades de português afro-brasileira e indígena a característica de localizarem-se ao extremo [+ marcado] do *continuum* dialetal de português; difere, no entanto, da variedade indígena, por ser esta L_2 por definição, e da afro-brasileira, por esta variedade não contemplar o traço de miscigenação indígena.

A proposição de um *continuum* dialetal do português brasileiro sob o viés afro-

5 Grafia *afroindígena* empregada deste modo por Pacheco.

indígena é ilustrado por Campos (2014:8) no qual apresenta em diagrama a disposição da variedade do português afro-indígena.



Nota-se que no *locus* das variedades [+ marcadas] o *Português Afro-Indígena* partilha das variedades do português afro-brasileiro e português indígena. Isso, segundo Oliveira *et al* (2015:9) demonstra que:

> Essas três variedades compartilham o traço de variedades [+ marcadas] no *continuum* por apresentarem características etnolinguísticas específicas se comparadas, por exemplo, aos falares regionais e aos falares urbanos não-padrão, situados ao centro do *continuum* e considerados, portanto, em relação àquelas variedades [- marcadas].

Notadamente, a vertente do *Português Afro-Indígena* sinaliza o relevo de investigações linguísticas em comunidades descendentes de matrizes africanas e indígenas, abrindo a discussão para o exame criterioso das variações linguísticas decorrente do contato entre estas etnias. Seguindo esse caminho, na próxima seção descrevemos alguns aspectos da morfossintaxe do português oral de Siricari o que, tudo indica, caracterizar marcas de um *Português Afro-Indígena.*

MORFOSSINTAXE DO PORTUGUÊS ORAL DE SIRICARI: DESCRIÇÃO E ANÁLISE

Nesta seção descreveremos fenômenos relacionados à ausência de concordância verbal de primeira e terceira pessoa em verbos no pretérito perfeito do indicativo. As formas verbais compreendem os pares: *fui:foi*; *fiz:fez*; *tive:teve*; referente à primeira e terceira pessoa respectivamente. Buscaremos, também, confrontar aspectos gramaticais verificados na fala de Siricari com fenômenos equivalentes encontrados no português afro-brasileiro (Lucchesi, 2009) e português indígena (Ferreira, 2005; Mattos e Silva, 1988). Esperamos com isso acender novas discussões acerca das variedades [+ marcadas] do português falado em Siricari.

Na comunidade em estudo o fenômenos observado refere-se a: (i) alternância dos verbos *ir*, *ter* e *fazer*, no pretérito perfeito do indicativo. Constatamos alternância referente à flexão de primeira pessoa do singular das formas: *fui, tive* e *fiz*, prevalecendo o emprego da forma de terceira pessoa do singular tal como: (1) (*eu, ele*) *foi,* (2) (*eu, ele*) *fez,* e (3) (*eu, ele*) *teve*.

1ª pessoa do singular	(1) *Tudo non, que uma menina, a última, eu **foi** pra Belém de avion, de Sore cá criança, passei três dia ca criança morta nas venta.*
3ª pessoa do singular	(2) *Ela **foi** me buscá daí da fazenda, me botou pra* cá. Aí já que *nós temo tudo esses filho aqui criado, já tem neto e tudo, neto e neta.*
1ª pessoa do singular	(3) *Aí foi assim, aí eu **fez** um voto com Deus, entendeu?* ***Ø Fez** um voto com Deus, eu **fez** esse voto. Aí eu pedi pra Deus. Aí na hora assim que... eu senti que a minha respiração tava assim tão pequenininha, aí eu senti um aperto aqui, na verdade eu ia sofrendo um enfarto, eu queria respirá e eu não podia e era muita dor forte no meu coração.*
3ª pessoa do singular	(4) *Ele **fez** um círculo assim no chão aí daqui ele riscô um risco pra cá, um pra cá, um pra cá, um pra cá, cinco.*
1ª pessoa do singular	(5) *Tenho. Eu **teve** onze filhos.*
3ª pessoa do singular	(6) *O meu pai falava assim que... que quando ele se entendeu aí o... o... o pai dele, o avô dele, né? **Teve** o... antes dele **teve** o bisavô, né? Tataravô dele, né?*

Quadro 2: Predominância da forma verbal de 3ª pessoa do singular.

Conforme demonstrado acima, o emprego da forma verbal de terceira pessoa ocorre tanto com uso de primeira pessoa pronominal, quanto diante de supressão do pronome como consta em (3) ***Ø Fez** um voto com Deus.* Esse fator nos chama a atenção, uma vez que o referente encontra-se na sentença anterior, havendo omissão total do referente de pessoa para sentença em análise.

Inicialmente, pensamos tratar-se de um evento relacionado à regularização da forma verbal de terceira pessoa. Conforme Mattos e Silva (2004:144) a mudança do quadro pronominal tem alterado o paradigma verbal no sentido de "generalizar" a marca de terceira pessoa do singular (Ver quadro 3). O contorno de terceira pessoa verbal irá ocorrer em todas as posições pronominais, exceto na primeira pessoa do singular, logo, um paradigma verbal de duas posições. A autora também assinala que o paradigma de duas posições incide sobre falantes menos escolarizados ou não-escolarizados, sobretudo procedentes de áreas rurais, o que podemos hipotetizar haver em Siricari, comunidade rural que detém pouca ou nenhuma escolaridade.

➢ Modificação do quadro pronominal de pessoa:

1. *Expansão* você, a gente

2. *Redução* tu, vós, nós

3. *Generalização da 3ª pessoa verbal*

Norma Padrão ***(6 posições)***	**PB** ***(4 posições)***	**Português popular** ***(3 posições)***	**Português popular** ***(2 posições)***
eu falo	eu falo	eu falo	eu falo
tu falas			
ele fala	você, tu, ele, a gente fala	você, tu, ele, a gente fala	você, ele, a gente, eles, vocês *fala*
nós falamos	nós falamos		
vós falais			
eles falam	vocês, eles falam	vocês, eles falam	

Quadro 3: Disposição do quadro pronominal.

Entretanto, ao observarmos o quadro (3) proposto por Mattos e Silva (2004) constatamos que Siricari vai além desse paradigma, pois em posição de primeira pessoa pronominal observamos o emprego verbal de terceira pessoa também. Ou seja, teríamos, então, uma regularização total do paradigma de terceira pessoa verbal em Siricari.

Este aspecto tem sido igualmente verificado em comunidades aquilombadas e aldeamentos indígenas como Helvécia e Parkatêtê. Na comunidade de Helvécia (BA), por exemplo, Lucchesi *et al* (2009:16) apontam indivíduos que exibem uma variação oral da forma padrão do português em alternância com formas que teriam feito parte do repertório gramatical do antigo crioulo, por exemplo "*eu trabalha no roça".*

No mesmo sentido, o povo Parkatêjê, localizado em aldeia próxima ao município de Bom Jesus do Tocantins, a 30 km de Marabá, no Sudoeste do estado do Pará, também partilham do mesmo aspecto linguístico. Ferreira (2005:13) demonstra que o povo Parkatêjê, em uso da língua portuguesa como L_2, tende ao emprego da forma verbal de terceira pessoa diante de primeira pessoa pronominal como demonstra a autora: "*eu fez, eu foi, eu pediu*".

Do mesmo modo, Mattos e Silva (1988:86) assinala uma "flutuação" na morfologia verbal de primeira pessoa do singular em seu estudo sobre o dialeto português de transição dos índios Kamayurá.

a) Eu ***fuma***..., pois não.

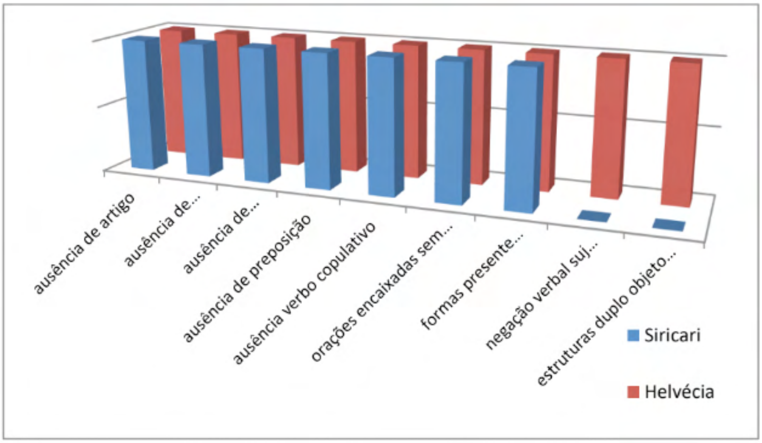
b) "Você come aquilo?"

– "Não, não ***come***, não.

Segundo a autora, tal fato se justifica pelo desconhecimento da norma gramatical. O emprego verbal de terceira pessoa do singular em posição de primeira pessoa pronominal denota um "reflexo" do verbo utilizado na situação de interlocução como se entende em (b).

Portanto, parece-nos que a ausência de concordância verbal de primeira pessoa do

singular verificada nas comunidades de Siricari, Helvécia, Parkatêjê e Kamayurá implica, possivelmente, em um aspecto de estrutura relacionado à língua primeira (L_1) decorrente de situação de contato. De fato, segundo Lucchesi *et al* (2009:93) a ausência de concordância de 1ª pessoa do singular pode caracterizar uma variação decorrente do contato entre línguas. Outros aspectos também são apontados por Lucchesi, Baxter & Ribeiro (2009:93) dos quais descrevemos em um cotejo com traços da variação linguística verificada em Siricari-PA.



Notamos que dos nove aspectos observados em Helvécia (BA) sete deles estão presentes também em Siricari. Deste modo, parece-nos, então, razoável o argumento de que essas variações referem-se, de alguma forma, à relação de contato, uma vez que ambas comunidades Siricari e Helvécia trazem históricos de contato (i) africano e indígena, e (ii) africano, respectivamente. Ainda sobre a interferência interétnica na estrutura linguística, cabe mencionar Baxter (1995:78) ao apontar a presença da língua banto como substrato do português L_1 e L_2 de angolanos e moçambicanos. Mais adiante, Baxter (*ibidem*) considera, também, a possibilidade de haver a mesma interferência em se tratando de po A autora também assinala que o paradigma de duas posições incide sobre falantes menos escolarizados ou não-escolarizados, sobretudo procedentes de áreas rurais. rtuguês indígena, ao dizer que "a aprendizagem do português em contextos ameríndios também levanta a possibilidade de uma influência substratal ameríndia" no português brasileiro.

Concomitante a isso, Siricari apresenta alternância na flexão verbal de primeira pessoa em situação de terceira pessoa pronominal. Constatamos esse tipo de alternância no uso do verbo *ir* no pretérito perfeito do indicativo, no emprego da forma verbal *fui* em posição pronominal de terceira pessoa do seguinte modo:

3ª pessoa do singular	(7) *Um dia mandaro ela vê num sei o quê, lá onde a mãe do João morava, ela* ***fui*** *sozinha, né, aí* ***fui*** (ela) *embora. Quando ela já vinha de volta, ela viu pra trás 'psiu' [...]*

Quadro 4: Exemplo de alternância verbal de 3ª pessoa do singular.

Em busca de explicações para essa alternância nas formas verbais *fui:foi* como demonstrado acima, chegamos a um artigo de Mattoso Câmara (1943), intitulado "A alternância portuguesa 'Fui:Foi'" no qual esclarece que:

> Dois fatos citados das falas populares indicam, antes de tudo, um estado de indiferença no jogo flexional *fui:foi*, visto que ora se empregam "ambas as formas nas duas pessoas", ora se invertem elas, usando-se "de *Foi* na 1ª, e de *Fui* na 3ª, e tal situação é também apreensível na língua antiga [...]. Com efeito, num documento de 1262, por exemplo, depara-se-nos expressivamente:
>
> "Esta carta *fui* iij dias antes calendas Novembris su era MªCCCª e V" (p.278).

E aponta que o mesmo se verifica nos documentos galegos e na poesia da escola provençal:

> "a auer deuo por uoz de meu padre Johan Çacoto, que *ffuy* filho de Maria Cruallіça..."
>
> "...non lhe empeesca porque uay escrito so o sinal, que *ffuy* erro"
>
> "que non *fui* o vosso pesar..." (*ibidem*: 278).

Para essas ocorrências, Mattoso Câmara (1943:285) procura esclarecer a origem da alternância ora apresentando fatores sincrônicos, ora diacrônicos e assinala que:

> Durante algum tempo, **a consciência linguística coletiva se conformou com essa confusão, ora usando-se (*eu, ele*) *foi*, ora (*eu, ele*) *fui***, mas a "tendência para o contraste vocálico entre as duas pessoas" [...] não tardou a impor uma distribuição sistemática das duas formas, na maioria dos dialetos portugueses e na língua literária ou comum. (p.285) *grifo nosso.*

Como destacado acima consideramos, em um primeiro momento, que a alternância (Quadro 4) verificada em Siricari poderiam tratar-se de vestígios de uma estrutura linguística quinhentista. Apesar da afirmação de Mattoso Câmara (1943:286) de que houve ao longo do tempo "distribuição sistemática das duas formas", o que vemos em registros de fala em Siricari, hoje, é a mesma alternância *fui:foi* de outrora.

Igualmente o mesmo ocorre com os verbos *fazer* (pretérito perfeito do indicativo) em que há o emprego da forma verbal *fiz* em posição de terceira pessoa como em:

3ª pessoa do singular	(8) *[...] gostava muito... Deus o livre, trabalhavam junto, logo ele morô aqui junto, depois* **Ø fiz** *a casinha dele, [ININT] velho, né, ficaram velho junto, tanto [ININT] barranco, né, por isso tá tão bonito assim, né, aquele velho, né.*

Quadro 5: Exemplo de alternância verbal de 3ª pessoa do singular.

Conforme demonstrado, apesar da supressão pronominal antecedendo a forma *fiz*, constatamos que o pronome *ele* mencionado anteriormente trata-se do referente anafórico do verbo fazer (*fiz*). Neste caso, entendemos que em um primeiro momento o ouvinte não se dá conta de que o referente pronominal é a terceira pessoa, havendo certa dificuldade para recuperar o antecedente *ele* como referente pronominal da forma de primeira pessoa (*fiz*).

A redução da morfologia flexional de pessoa em alternância ora *(eu, ele) foi,* ora *(eu, ele) fui* e ainda, a alternância ora *(eu, ele) fez,* ora *(eu, ele) fiz* trata-se de evidências empíricas da fala de alguns informantes da comunidade de Siricari ainda nos dias de hoje. De tal modo, conjecturamos a hipótese de esses fenômenos constituírem resquícios de um português quinhentista relacionados à situação de contato, revelando herança dialetal dos falares remotos em Siricari. No entanto, embora consideremos essa hipótese bastante atraente, partilhamos da possibilidade de estes elementos morfológicos estarem relacionados a apenas alternância vocálica < u:o > e < i:e > associados, de algum modo, à flexão verbal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A descrição dos aspectos morfossintáticos apontados neste estudo revela uma variação linguística possivelmente resultante de contato interlinguístico entre as etnias indígena, africana e europeia ocorrido no passado. Esse fator, agregado a (i) aspectos linguísticos semelhantes a dialetos do português afro-brasileiro (Helvécia) e português étnico indígena (Parkatêjê e Kamayurá), como também a (ii) ocorrência de alternância de formas verbais condizentes a falares quinhentistas, visto em exemplos de Mattoso Câmara (1943), insere o falar de Siricari numa posição [+marcada] do *continuum* dialetal brasileiro, estabelecendo um diálogo com a proposição do *Português Afro-Indígena*.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO MARIN, R. E. 2009. Quilombolas na ilha de Marajó: território e organização política. In: GODOI, E. P. D., et al. *Diversidade do campesinato: expressões e categorias*. São Paulo: UNESP, v. 1. Cap. 9, p. 209-227.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. I*n* O'Dwyer, Eliane ***Quilombos identidade étnica e territorialidade,*** 2002.

ANNAES da Bibliotheca e Archivo Publico do Pará. *University of Florida Digital Collections, 1904.* Disponivel em: <http://ufdc.ufl.edu/results/?t=arquivo%20publico%20do%20para>. Acesso em: 11 junho 2015.

BAENA, A. L. M. Ensaio Corográfico sobre província do Pará. *Biblioteca digital do Senado, Brasília, 2004.* Disponivel em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/1097>. Acesso em: 11 junho 2015.

BENVENISTE, É. 2005. *Problemas de Linguística Geral.* Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes. 387 p. Revisão: Prof. Isaac Nicolau Salum.

CAMPOS, E. A. 2014. A sintaxe pronominal na variedade afro-indígena de Jurussaca: uma contribuição para o quadro da pronominalização o português falado no Brasil. São Paulo: USP. Tese de doutorado.

FERREIRA, M. 2005. Descrição de Aspectos da Variante Étnica Usada pelos Parkatejê. *D.E.L.T.A.,* v. 21, n. 1, p. 1-21.

GOMES, F. D. S. 1997. *A hidra e os pântanos. Mocambos, quilombos e comunidades de fugitivos no Brasil (séculos XVII e XIX)*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Tese de Doutorado.

IBGE: Salvaterra. *Biblioteca IBGE.* Disponivel em: <biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/para/salvaterra.pdf>. Acesso em: 27 maio 2014.

LUCCHESI, D. 2012. A diferenciação da Língua Portuguesa no Brasil e o contato entre línguas. *Estudos Linguísticos Galega*, Bahia, v. 4, p. 45-65.

LUCCHESI, D.; BAXTER, A.; RIBEIRO, I. 2009. *O português afro-brasileiro*. Bahia: EDUFBA.

MAPA Território Quilombola de Salvaterra. Disponivel em: <http://image.slidesharecdn.com/aspectosdaculturaquilombola-120517094919-phpapp01/95/aspectos-da-cultura-quilombola-10-1024.jpg?cb=1337266422>. Acesso em: 24 abril 2015.

MATTOS E SILVA, R. V. 1988. *Sete estudos sobre o português Kamayurá*. Bahia: Centro Editorial e Didático da UFBA.

MATTOS E SILVA, R. V. 2004. *Ensaios para uma sócio-história do português brasileiro.* São Paulo: Parábola.

MATTOSO CÂMARA JR., J. 1943.A Alternância Portuguesa "fui : foi". *Revista de Cultura*, Rio de Janeiro, v. 34, p. 98-106.

MATTOSO CAMARA, J. 2001. *Estrutura da Língua Portuguesa*. 33. ed. Petrópolis: Vozes.

MESTRE Damasceno, 2013. Disponivel em: <http://terruapara.com.br/mestre-damasceno/>. Acesso em: 01 maio 2015.

NAEA. *Quilombos do Pará - CD Rom*. 2005. Belém: NAEA-UFPA & Programa Raízes,.

NEVES, M. H. D. M. 2011. *Gramática de Uso do Português.* 2a. ed. São Paulo: UNESP.

OLIVEIRA, M. D. D.; PRAÇA, W. N. 2013. Para um cotejo etnolinguístico entre comunidades afro-indígenas - Jurussaca (PA) e Tremenbé (CE): primeiras aproximações. Trabalho apresentado no 'Workshop' "Contatos Afro-Latinos: perspectivas histórico-linguísticas". Campinas - UNICAMP/IEL: [s.n.].

OLIVEIRA, M. S. D. D. et al. 2015. O conceito de português afro-indígena e a comunidade de Jurussaca. In: AVELAR, J.; ÁLVAREZ, L. *Dinâmicas Afro-latinas:* línguas e histórias. Stockholm: SUP-Stockolm University Press. In: Dinâmicas afro-latinas: línguas e histórias.

PACHECO, A. S. 2010a. As Áfricas nos Marajós: visões, fugas e redes de contato. In: SCHAAN, D. P.; MARTINS, *Muito Além dos Campos: Arqueologia e História na Amazônia Marajoara*. Belém: GKNoronha. p. 201.

PACHECO, A. S. 2010b. Encantarias Afroindígenas na Amazônia Marajoara: Narrativas, Práticas de Cura e (In)tolerâncias Religiosas. *Dossiê: Biodiversidade, Política e Religião,* Belo Horizonte, v. 8, n. 17, p. 88-108, abr./jun. ISSN 2175-5841.

PACHECO, A. S. 2011. Astúcias da Memória: Identidades Afroindígenas no corredor da Amazônia. *Revista Tucumduba*, v. 2, p. 40-51.

PALMARES, F. C. 2011. *Processo de Reconhecimento de Comunidade Remanescente de Quilombo.* Departamento de Proteção do Patrimônio Afro-Brasileiro. Brasília.

PARÁ Cultura Fauna e Flora: Dança Siriá. Disponivel em: <http://cdpara.pa.gov.br/siria.php>. Acesso em: 01 maio 2015.

SALLES, V. 1971. *O negro no Pará: sob o regime da escravidão.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas e Universidade Federal do Pará.. 336 p.

SILVA, J. F. C. D. 2014. O português afro-indígena de Jurussaca/PA: revisitando a descrição do sistema pronominal pessoal da comunidade a partir da textualidade. São Paulo: USP-Tese de Doutorado.

VERÍSSIMO, J. 1887. *Biblioteca Digital Curt Nimuendaju*. As populações indigenas e mestiças da Amazonia, Rio de Janeiro. Disponivel em: <http://biblio.etnolinguistica.org>. Acesso em: 04 agosto 2015.

CAPÍTULO 8

MENSAGENS DE LIBERDADE NA LITERATURA DURANTE A DITADURA MILITAR (1964-1985): O CASO DE "A BOLSA AMARELA", DE LYGIA BOJUNGA

Data de aceite: 01/04/2022

Walace Rodrigues
http://lattes.cnpq.br/5195497710570480
https://orcid.org/0000-0002-9082-5203

RESUMO: Este artigo busca pensar sobre as mensagens de liberdade na Literatura Infantil e Infantojuvenil escrita por mulheres durante o período da ditadura militar brasileira de 1964 a 1985. Nossa pesquisa para este texto foi de caráter bibliográfico e nosso enfoque foi qualitativo. Tomamos como livro de estudo para este texto "A bolsa amarela", de Lygia Bojunga, lançado em 1976, em meio à repressão e cesura artística do regime militar. Nossos resultados revelam que as mensagens de liberdade perpassam o livro estudado e a maior parte dos livros infantis e infantojuvenis escritos por escritoras renomadas durante tal período de ditadura, revelando o importante papel das intelectuais na luta por liberdades civis e individuais.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura Infantil e Infantojuvenil; Liberdade; Leitura Literária.

ABSTRACT: This paper seeks to think about the messages of freedom in Children's and Youth Literature written by women during the period of the Brazilian military dictatorship from 1964 to 1985. Our research for this text was bibliographic and our focus was qualitative. We took as a study book for this text "A Bolsa Amarela", by Lygia Bojunga, released in 1976, amid the repression and artistic caesura of the military regime. Our results reveal that the messages of freedom permeate the book studied and most of the children's and juvenile books written by renowned writers during this period of dictatorship, revealing the important role of intellectuals in the struggle for civil and individual freedoms.
KEYWORDS: Children's and Youth Literature; Freedom; Literary Reading.

> "Fui brigar a briga que eu tinha que brigar.
> Pra mostrar que eu ainda posso ganhar.
> Terrível."
> (BOJUNGA, 1997, p. 76).

INTRODUÇÃO

Este texto nasce a partir de nossos estudos para uma licença para capacitação (de 20 de novembro de 2021 a 18 de fevereiro de 2022) junto ao grupo de pesquisa "Literatura e Educação Literária", coordenado pela professora doutora Ana Crélia Dias (UFRJ).

Nossa análise para este trabalho é qualitativa e baseada em uma bibliografia que dialoga com os temas aqui apresentados. Tomamos autores como Candido (2004), Dias (2019), Freire (1994), Zilberman (1985), entre outros, como suporte teórico para nossa reflexão.

Vale ressaltar que este artigo pode ser entendido como uma "continuação" de pensamentos do artigo intitulado "Por uma literatura nem tão infantil assim: literatura e

resistência”, de 2021 e publicado na Revista Humanidades & Inovação, da UNITINS. Tal artigo tomava como base o discurso de liberdade do livro “Gato pra cá, rato pra lá”, de Sylvia Orthof, de 1984, durante os fins da ditadura militar.

E foi nessa linha de busca e compreensão de mensagens de liberdade colocadas nos livros infantis e infantojuvenis de escritoras brasileiras que nasceram nossas inquietações também para este artigo. Buscamos focar aqui no livro “A bolsa amarela”, de Lygia Bojunga, lançado em 1976, publicado num período onde já se sentiam fortemente os efeitos do Ato Institucional número 5 (AI-5).

LITERATURA INFANTIL E INFANTOJUVENIL E DITADURA MILITAR

Vale ressaltar que nosso interesse pela Literatura Infantil nasce a partir das leituras que eu e meu filho fazemos à noite, antes de dormir, de livros voltados para as crianças da primeira infância (fase que vai do nascimento até os cinco anos e onze meses). Alguns livros são somente com imagens, outros combinam imagens e textos, outros ainda têm algo para o toque, para o cheiro etc, revelando as mais variadas possibilidades de leitura. Temos em torno de cinquenta livros infantis e infantojuvenis e em idiomas diferentes. Nossas leituras são compartilhadas e buscam despertar, desde cedo, o gosto pelos livros e pela leitura em nosso filho. Toda a noite escolhemos uns dois ou três livros para lermos juntos. Essa atividade é cobrada por nosso filho antes de dormir: - E o livro?

Começamos a compreender em alguns livros infantis que temos lido, de autoras que produziram durante a ditadura militar, uma certa narrativa voltada para anseios de liberdade. Começamos a perceber que essas mensagens de liberdade, de lutas por independências, pensares e ações são algo recorrente na Literatura Infantil e Infantojuvenil do período militar.

Neste caminho, pensamos que esse contato com os livros infantis e infantojuvenis que trazem uma visão mais humanista e libertadora de mundo pode ter influenciado positivamente as crianças que tiveram acesso a eles. Utilizamos aqui uma passagem de um conhecido texto de Regina Zilberman, de 1985, intitulado “Literatura Infantil para crianças que aprendem a ler”,que corrobora com o que estamos dizendo: o contato com os livros e as diversas formas de linguagens podem ser enriquecedores para as crianças:

> A criança conhece o livro antes de saber lê-lo, da mesma maneira que descobre a linguagem antes de dominar seu uso. Os diferentes códigos – verbais, visuais, gráficos – se antecipam à criança, que os encontra como prontos, à espera de que os assimile paulatinamente ao longo do tempo (ZILBERMAN, 1985, p. 80).

Não podemos esquecer que o desejado contato com o livro e com a Literatura Infantil passa pela escrita da obra e por sua ilustração, sendo o diálogo entre essas linguagens (verbal e visual, entre outras linguagens) que pode ajudar a atrair as crianças para os possíveis e variados sentidos de uma obra literária. Um livro infantil deve sempre

ser pensado também como um objeto que oferece acesso a conhecimentos e sentimentos pela via das mais variadas linguagens que se combinam.

Foi a partir de compreender a importância do contato infantil com os livros e suas linguagens que nossa curiosidade intelectual nos levou a pensar sobre a Literatura Infantil e Infantoijuvenil e suas possíveis mensagens de liberdade durante a ditadura militar. Entendemos o período da ditadura militar de 1964 a 1985 como um momento de "sublevação de liberdades", para usarmos uma expressão de Paulo Freire (1994):

> **A herança brasileira é colonial, de natureza autoritária. E temos nessa herança a sublevação da liberdade. Mas temos também, ao longo da nossa história, as expressões de luta contra a repressão**, os "Quilombos". Vivemos no Brasil de um lado a repressão, de outro os quilombos. E eu vejo os quilombos como a expressão da ansiedade legítima de liberdade (FREIRE, 1994, p. 9, grifo nosso).

E tal momento histórico e político de ditadura reforçou as "sublevações de liberdade", trazendo uma censura governamental sobre todas as produções artístico-culturais, principalmente a partir do Ato Institucional número 5 (AI-5), de 1968. Rodrigues (2012) diz-nos que:

> Os efeitos do golpe militar na vida dos cidadãos não se fazem sentir bruscamente com a entrada dos militares no poder em 1964. Somente com a instauração do Ato Institucional número 5 (AI-5) de 13 de dezembro de 1968 é que um órgão de censura foi criado dentro do governo e os direitos civis dos cidadãos foram suspensos, plenos poderes foram concedidos ao presidente militar (tais como: fechar o Legislativo por tempo ilimitado, cassar mandatos, suspender direitos políticos, suspender a garantia do *habeas corpus* e efetuar prisões sem mandado judicial). A partir deste momento, os militares mostram seu lado mais autoritário e truculento. Durante este período tudo é proibido e os jovens estudantes politizados começam a mostrar a grande insatisfação com o regime militar. **A partir do AI-5 a classe artística começa intensificar os "ataques culturais" contra a ditadura. As obras de teatro, cinema, música, artes plásticas, entre outras, são divididas entre as que protestam contra o regime e as que apoiam o regime** (RODRIGUES, 2012, p. 101, grifo nosso).

As artes literárias também não escaparam do crivo da censura governamental, mas as obras de Literatura Infantil e Infantojuvenil publicadas durante o regime militar parecem não ter passado por um crivo tão pesado dos censores, como nos diz Dias (2019):

> A literatura infantil produzida no referido período passou ao largo dos olhares da censura. **Se na década de 1970 do século 20 a censura manteve-se distante desse tipo de obra que ali se produzia, não podemos dizer o mesmo em relação aos tempos atuais.** Com grande parte da produção de livros ainda muito próxima de uma escrita prescritiva de valores e comportamentos dirigidos à infância, a literatura infantil tem sido alvo de cerceamentos graves quando se afasta — na leitura dos moralistas — daquelas que deveriam ser as diretrizes para a educação das crianças (DIAS, 2019, p. 1, grifo nosso).

Se no período militar as publicações para o público infantil e infantojuvenil eram deixadas de lado pelos censores, elas são, hoje em dia, alvo de grandes alardes moralistas,

como nos revelou Dias (2019). Livros como “A bolsa amarela” (1976), de Lygia Bojunga, ou “Meninos sem pátria” (1981), de Luiz Puntel, por exemplo, sofreram ataques recentes de conservadores e moralistas de plantão. Enquanto implicavam com a vontade de ser menino de Raquel, de “A bolsa amarela”, os revisionistas conservadores também se incomodavam com as experiências de exílio vividas por Marcos e sua família em “Meninos sem pátria”.

Sobre o livro “Meninos sem pátria”, Lugo Colina e Rodrigues (2021) informam:

> *Meninos sem pátria* és una novela que busca acercar al lector la experiencia del exilio desde la perspectiva de la infancia, y Luiz Puntel elabora esta historia a partir del testimonio de Terezinha Râbelo, esposa del periodista José Maria Rabelo, uno de tantos exiliados de la dictadura. No obstante, este autor se centra en la experiencia de la infancia, reconstruyendo las experiencias de los niños, en especial la de Marcos, mostrando así al lector el mundo a través de sus ojos, una estrategia discursiva que ofrece a los lectores de diferentes edades una perspectiva diferente de estos hechos, bastante verosímil y en sintonía con los acontecimientos que miles de niños debieron experimentar en ese periodo. (LUGO COLINA; RODRIGUES, 2021, p. 198).

Esta escolha de trabalhar com obras que são retomadas por revisionistas conservadores hoje em dia faz com que nossa pesquisa se lance à reflexão acerca da Literatura Infantil e Infantojuvenil do período militar com um olhar mais atento e faça deste trabalho uma discussão em torno de um objeto de debate atualíssimo.

Ainda, verificamos que na produção feminina de autoras conhecidas por produzirem para o público infantil e infantojuvenil durante o período militar, como Ana Maria Machado, Sylvia Orthof, Ruth Rocha, Lygia Bojunga, entre outras, há sempre uma ou mais mensagens de liberdade, de anti-opressão e de pensar livremente. Vemos na produção literária infantil e infantojuvenil feminina da época uma forte mensagem libertária de encorajamento e de luta por uma vida melhor.

Também, sendo tal período histórico pesquisado um longo momento de pesada censura artístico-cultural, vemos que podemos obter interessantes mensagens de liberdade nos livros de Literatura Infantil e Infantojuvenil desta época. Notamos que tais mensagens libertárias podem ser encontradas em tais livros, mas que poucas pesquisas estão voltadas para compreender os sentidos múltiplos das obras de Literatura Infantil e Infantojuvenil durante a ditadura militar. Tais mensagens de liberdade podem surgir de forma clara em produções de conhecidas autoras literárias da época e nos levam a pensar em uma “educação para a liberdade” a partir da leitura literária (compartilhada ou autônoma) infantil e infantojuvenil.

Obviamente, sabemos que as crianças pouco podiam fazer contra um regime autoritário, mas acreditamos que a Literatura Infantil e Infantojuvenil corroborou para os anseios de liberdade de muitos cidadãos da época (aqui tomamos as crianças também como cidadãos de direito), e isso, pensamos, pode ter ficado também inscrito nas mensagens das obras para o público infantil e infantojuvenil.

UM POUCO SOBRE A FORMAÇÃO DE CRIANÇAS LEITORAS

Vale ressaltar que tomamos aqui as crianças como cidadãos valorizados socialmente em sua formação para o mundo e para a vida em sociedade. Vemos que a tão falada "humanização" também deve ser um objetivo na educação dos pequenos, pois nesta humanização há mais que nos tornarmos "humanos" (seres de sensibilidade aguçada e de cognição engenhosa), mas há um caráter ético de estar no mundo e ser com o mundo, além da formação a partir do sensível. Candido (2204) mostra-nos, em sua perspectiva, o que é humanização:

> Entendo aqui por humanização (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 2004, p. 180).

Neste sentido, vemos que a Literatura Infantil e Infantojuvenil acaba por auxiliar a "formar" futuros leitores conscientes de que há os mais variados sentidos flutuantes em uma obra literária e que é possível ter várias sensibilizações a partir desta obra. Entendemos que não há mensagem fechada para um determinado texto, mas mensagens variadas a partir de determinados leitores. Daí ser um texto um objeto rico em sentidos cognitivos, afetivos e sensoriais.

Pensamos, ainda, que os estudantes com maior contato com a Literatura Infantil desde a tenra idade serão beneficiados no momento de aprender a ler quando inseridos no processo de escolarização, ainda mais se em contato com uma literatura mais humanista e libertária. Costa (2008) informa que:

> Se, por um lado, a escolarização da Literatura Infantil rouba-lhe **o caráter contestador e libertário, próprio da literatura**, por outro **a escola mostra-se o ambiente de trabalho propício para o desenvolvimento de competências de leitura, que vão desde o texto mais simples (cartilhesco) até o mais complexo, o literário e o científico.** A presença da literatura entre as tarefas da escola produz um contínuo questionamento a respeito de estratégias para levar os alunos aos textos, sobre técnicas de leitura, diversidade dos textos escritos e desenvolvimento de estreitas relações de curiosidade, desempenho e satisfação no que se refere à literatura (COSTA, 20018, p. 15, grifo nosso).

Vemos que cabe à escola a introdução dos estudantes aos mundos dos mais variados sentidos despertados pela leitura literária, auxiliando-os a tirar o máximo de proveito dos textos literários a partir de aulas estruturadas e planejadas para tal fim. Neste mesmo caminho, Zilberman (1985) diz-nos que:

> A alfabetização, como é concebida pela sociedade contemporânea, não pode dispensar a ação pedagógica, que se vale de um espaço característico, a sala de aula, e de um agente especialmente designado para esta tarefa,

> o professor. **É a partir dos resultados do trabalho docente que a leitura se instala como vivência da criança**, como uma habilidade que ela pode controlar e desenvolver com o transcurso do tempo (ZILBERMAN, 1985, p. 80, grifo nosso).

Compreendemos a importância fundamental da escola no processo inicial de leitura, mas também frisamos a necessidade de ampliação dos repertórios linguísticos das crianças a partir de contatos com linguagens diversas já dentro de casa e desde tenra idade. As obras literárias infantis e juvenis podem abrir-se de maneira mais intensa quando os estudantes são bem orientados sobre suas mais variadas possibilidades cognitivas, sensoriais e afetivas.

Saindo da escola, sabemos que no Brasil a leitura na família (não só na escola) ainda é um "objetivo ideal" a ser alcançado e que estamos longe deste patamar de proximidade com o livro e as leituras, mas temos que lutar por ele e tentar buscar mais meios para conseguir democratizar o acesso aos livros e às leituras nos mais variados ambientes.

O CASO DE "A BOLSA AMARELA", DE LYGIA BOJUNGA NUNES

Detemo-nos, agora, sobre a autora e o livro que nos serve de caso de estudo para este texto. Lygia Bojunga Nunes, nascida em Pelotas (RS), em 1932, é uma escritora e atriz brasileira, ganhadora de vários prêmios literários, entre eles: Prémio Jabuti (1973 e 1993), Prêmio Hans Christian Andersen (1982), Prémio Memorial Astrid Lindgren (2004) e Ordem do Mérito Cultural (2011), entre outros.

Alguns de seus muito conhecidos e traduzidos livros são: "Os colegas", de 1972; "Angélica", de 1975; "A casa da madrinha", de 1978; "Corda bamba", de 1979; "O sofá estampado", de 1980; e "A bolsa amarela", de 1976; entre tantos outros. Seus livros foram extremamente importantes para a criação de leitores infantis e infantojuvenis, principalmente durante o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Daí nossa escolha pela análise das mensagens de liberdade em seu livro "A bolsa amarela", de 1976.

Sua literatura extasia-nos pela grande liberdade da imaginação, buscando a resolução de conflitos infantis os mais variados e das maneiras mais engenhosas possíveis, como no caso de "A bolsa amarela". Neste livro, Raquel, a personagem principal, ainda criança, revela suas três vontades, que aumentam e diminuem de hora em hora e a busca por um lugar para escondê-las: "Faz tempo que eu tenho vontade de ser grande e de ser homem. Mas foi só no mês passado que a vontade de escrever deu pra crescer também" (BOJUNGA, 1997, p. 12).

Raquel acaba por ganhar uma bolsa amarela, que a tia Brunilda havia enviado para sua família e que seus parentes não quiseram. Nesta bolsa Raquel coloca objetos que encontra, desenhos, escritos e objetos imaginários, como dois galos, uma guarda-chuva (para ela a Guarda-chuva era do sexo feminino) e um alfinete de fralda. Ela conversa com o fecho da bolsa como se fossem colegas, nomeia os bolsos internos da bolsa amarela e

imagina o peso imenso da bolsa cheia de coisas. Todos os animais e objetos imaginados por Raquel podem falar.

A imaginação da personagem é algo que impressiona o leitor e o instiga a continuar lendo. A naturalidade da escrita de Lygia Bojunga, utilizando várias palavras e expressões da época e um jeito coloquial de falar, faz com que o livro se aproxime do leitor. Algumas dessas palavras e expressões já deixaram de ser utilizadas hoje em dia, mas não interferem na compreensão da narrativa.

Raquel tem problemas para compreender os papéis sociais de meninos e meninas, homens e mulheres, por isso sua vontade em ser menino, para poder fazer coisas com mais liberdade e sem a censura sobre as atividades em relação ao gênero feminino. Ela nos diz, a partir de uma conversa com seu irmão:

> - Porque eu acho muito melhor ser homem do que mulher.
>
> Ele me olhou bem sério. De repente riu:
>
> - No duro?
>
> - É sim. Vocês podem um monte de coisas que a gente não pode. Olha: lá na escola, quando a gente tem que escolher um chefe pras brincadeiras, ele sempre é um garoto. Que nem chefe de família: é sempre o homem também. Se eu quero jogar uma pelada, que é o tipo de jogo que eu gosto, todo mundo faz pouco de mim e diz que é coisa de homem; se eu quero soltar pipa, dizem logo a mesma coisa. (Idem, p. 16).

Mais para o fim do livro, Raquel compreende que é bom ser menina tanto quanto ser menino, compreendendo que é possível pensar diferente depois de conhecer a família de uma loja de consertos (a Casa dos Consertos): “E, por falar em curtição, puxa vida, como a mãe da Lorelai curtia ser mulher; e como a Lorelai curtia ser menina. Ela achava ser menina tão legal quanto ser garoto. Quem sabe era mesmo?” (Idem, p. 103). Ainda em: “Falaram que tanta coisa era coisa só pra garoto, que eu acabei até pensando que o jeito era nascer garoto. Mas agora eu sei que o jeito é outro.” (Idem, p. 110).

Vale dizer que Raquel vai à Casa dos Consertos para arrumar a Guarda-chuva que estava toda quebrada. A Guarda-chuva é consertada e o galo Afonso vai buscá-la na loja. A menina parece sempre buscar uma solução criativa para tudo, arrumando seu mundo imaginário de uma forma muito lúdica, mas sempre coerente.

A menina, em sua invenção, encontra um galo-de-briga chamado Terrível, primo do galo Afonso, que tinha o pensamento costurado e somente pensava em viver para brigar e ganha as brigas. Seus donos haviam aberto-lhe a cabeça e costurado seus pensamentos, assim entendia a menina. Ou seja, a menina tenta entender as ideias fixas e os pensamentos dos adultos, como que se costurassem os pensamentos para que só pensassem em uma coisa específica e esquecessem do resto.

Além do galo Terrível, Raquel tinha na sua bolsa o galo Afonso, um galo criado para tomar conta das galinhas do galinheiro. Mas ele não gostava dessa atividade. Ele

sonhava em lutar por um ideal, uma ideia. Ele dizia: "- Vou sair pelo mundo lutando para não deixarem costurar o pensamento de ninguém." (Idem, p. 94). E em: "No caminho o Afonso falou: - Aposto que costuraram o pensamento daquele cachorro. Viu só quanta gente de pensamento costurado? Eu tenho mesmo que sair pelo mundo lutando pela minha ideia." (Idem, p. 101). Essa necessidade de Afonso de lutar por uma ideia, por si só, já mostra-nos uma mensagem de liberdade no ar. Ele e a Guarda-chuva acabam por irem embora juntos, voando pelo mundo.

Afonso achava genial ter ideias, algo que a Guarda-chuva tinha:

> - Tá vendo, Raquel? Não é à toa que eu gosto da Guarda-chuva: ela tem ideias. Sabe o que é que ela me disse? Que eu não preciso mais ter medo de voar alto. Ela vai junto comigo, e se eu caio, ela dá uma de pára-quedas; e se eu caio de novo, ela dá outra; e assim toda a vida. Ela falou que chegou a hora da gente sair pelo mundo lutando pela minha ideia, chegou a hora de começar a vida de pára-quedas! (Idem, p. 110).

Raquel sempre via a possibilidade de mudança e vislumbrava facilmente tais mudanças de vida. Afonso e a Guarda-chuva, amigos que se entendiam (somente Afonso entendia o que a Guarda-chuva falava), acabam por sair pelo mundo em busca de ajudar muita gente que tinha o pensamento costurado.

Ainda, a menina começou a entender a importância de ler, de estudar e de aprender à qualquer idade. Isso aconteceu a partir de seu contato com as pessoas da Casa dos Consertos:

> - Teu avô tá estudando?
>
> - Tá.
>
> - Velho daquele jeito? (Era meio chato conversar com ela: só eu que cochichava; ela falava normal, todo mundo ouvia.)
>
> - Ele só é velho por fora. O pensamento dele tá sempre novo.
>
> - Por que?
>
> - Porque ele está sempre estudando. Que nem meu pai e minha mãe.
>
> - Eles também estudam?
>
> - Aqui em casa a gente não vai parar de estudar.
>
> - Toda a vida?
>
> - Tem sempre coisa nova pra aprender. (Idem, p. 99).

Ou seja, aprende-se por toda a vida. Os pensamentos não envelhecem e a vida é um eterno estudar e aprender coisas novas, sempre se renovando, sempre trazendo ideias novas.

Por fim, a guarda-chuva vai embora com o galo Afonso e Terrível vai viver com um pescador, pois escapa de uma briga onde certamente perderia. O alfinete de fralda escolhe ficar com Raquel, pois se sentia aconchegado no bolso bebê da bolsa amarela. Os anseios de liberdade e de aconchego de suas personagens são acolhidos por Raquel sem

muitos questionamentos, buscando entender como funcionam os mecanismos da vida e respeitando as diferenças de desejos de todos.

Podemos cita outras obras literárias infantis e infantojuvenis escritas durante o período da ditadura militar no Brasil que trazem, também, mensagens de liberdade, talvez refletindo o espírito artístico da época de lutar contra a censura, lutar contras as amarras do pensamento crítico e criativo. São alguns exemplos: "Gato pra cá, rato pra lá", de Sylvia Orthof, de 1984; "Bisa Bia, Bisa Bel", de Ana Maria Machado, de 1981; "O reizinho mandão", de Ruth Rocha, de 1973; entre tantos outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este escrito buscou lançar um olhar sobre a Literatura Infantil e Infantojuvenil como incentivadoras do hábito de ler, do aprender sem idade (como bem percebeu a personagem Raquel), além de revelar exemplos de publicações que mostravam os anseios de liberdade durante a ditadura militar (1964-1985).

Tomamos como exemplo de estudo para este artigo o livro "A bolsa amarela", de 1976, escrito por Lygia Bojunga Nunes e que traz várias mensagens de liberdade: por meio do estudar, por meio do viajar, por meio do imaginar etc.

Percebemos que escritoras de Literatura Infantil e Infantojuvenil mais conhecidas do público brasileiro e que produziram muito durante o regime militar, como Ana Maria Machado, Sylvia Orthof, Ruth Rocha, Lygia Bojunga, entre outras, tinham um olhar especial sobre o feminino, as mulheres e as meninas, revelando não somente anseios de liberdade, mas também de liberdades identitárias femininas, numa busca por formar as crianças para o respeito às diversidades (também de gênero). Um exemplo claro disto é a personagem Raquel de Lygia Bojunga, pois ela buscava sempre pensar por ela mesma, sem ser mandada a todo tempo, sem obedecer cegamente aos adultos. Raquel tem uma posição crítica sobre o mundo e a traduz por meio da fantasia, da ludicidade e da invenção.

Lembramos que as produções literárias infantis e infantojuvenis passaram pela censura militar sem problemas, talvez porque os sensores não achavam importante deterem um atento olhar sobre o que as crianças iriam ler, pensando, conservadoramente, que criança não era um ser crítico do mundo em que vive.

Por fim, ficou-nos claro que as produções artísticas literárias infantis e infantojuvenis, no período da ditadura militar, escritas por mulheres, trazem claras mensagens de liberdade, de emancipação e de luta por pensar livre e criticamente.

REFERÊNCIAS

BOJUNGA, Lygia. **A bolsa amarela.** 30ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. IN: **Vários escritos.** 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, pág. 169-191, 2004.

COSTA, Marta Morais da. **Literatura Infantil.** Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008.

DIAS, Ana Crélia. Territórios em conflito. A literatura infantil tem sido alvo do conservadorismo nos tempos atuais. **Rascunho.** Ensaios e resenhas. Pág. 1-3, Ago. 2019. Disponível em: < https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/territorios-em-conflito/ >. Acesso em: 07 Fev. 2022.

FREIRE, Paulo. Ensinar, Aprendendo. IN: **O Comunitário**. Publicação da Escola Comunitária de Campinas. Março de 1994, edição número 38, ano VI, pág. 5-9. Disponível em < http://acervo.paulofreire.org:8080/xmlui/handle/7891/3010 >. Acesso em: 07 Fev. 2022.

LUGO COLINA, María de Los Ángeles; RODRIGUES, Walace. Reflexiones sobre el tema exilio en la literatura infantil y juvenil: el caso de Meninos sem pátria, de Luiz Puntel. **ANTARES: Letras e Humanidades.** UCS, v. 13, n. 29, 2021, pág. 181-202. Disponível em < http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/9610/4601 >. Acesso em: 08 Fev. 2022.

ORTHOF, Sylvia. **Gato pra cá, rato pra lá**. Rio de Janeiro: Editora Ravelle, 2012.

RODRIGUES, Walace. Arte de guerrilha no Brasil ditatorial: O caso das produções de Cildo Meireles e Hélio Oiticica pela via filosófica de Giorgio Agamben. **Palíndromo**. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – CEART/UDESC, nº 8, p. 99-114, 2012. Disponível em: < https://www.periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3456/0 >. Acesso em: 07 Fev. 2022.

RODRIGUES, Walace. Por uma literatura nem tão infantil assim: literatura e resistência. **Revista Humidades & Inovação.** UNITINS, Palmas, v.8, n. 33, 2021, pág. 60-68, Infância, Artes e Patrimônios Educativos II. Disponível em: < https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/2089 > Acesso em:, 07 Fev. 2022.

ZILBERMAN, Regina. Literatura Infantil para crianças que aprendem a ler. **Caderno de Pesquisa.** São Paulo, n. 52, pág. 78-83, fev. 1985.

CAPÍTULO 9

MULHERES NA MÚSICA DA AMAZÔNIA: PROJETO INSTITUCIONAL DE CONSERVAÇÃO E DIFUSÃO DE CANÇÕES DE AUTORIA FEMININA NO PARÁ, DA *BELLE ÉPOQUE* ATÉ A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Data de aceite: 01/04/2022

Dione Colares de Souza
Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará; Mestre em Música pela *University of Missouri-Columbia* (EUA); Professora da Escola de Música da Universidade Federal do Pará e do Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará

Leonardo José Araujo Coelho de Souza
Doutor em Antropologia pelo programa de pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Pará; Mestre em Música pela *University of Missouri-Columbia* (EUA); Professor de piano e teoria musical da Escola de Música da

RESUMO: A criação do "Acervo MUSA: Mulheres na Música da Amazônia" é resultado do projeto de pesquisa institucional em andamento vinculado à Escola de Música da Universidade Federal do Pará, escola pública de ensino especializado em Belém/PA, e em sua primeira etapa volta-se à criação do "Cancioneiro Feminino no Pará", que objetiva a editoração, revisão crítica, registro fonográfico e difusão de canções manuscritas de autoria feminina no Pará, da Belle Époque até a metade do século XX, nunca antes editadas. O percurso metodológico adotado para a construção do "Cancioneiro Feminino no Pará" divide-se nas seguintes etapas: a primeira referente à pesquisa documental, como ponto de partida para seleção do "corpus" da pesquisa; a segunda etapa consiste na pesquisa bibliográfica para aporte teórico a partir da perspectiva dos estudos culturais e de gênero. A terceira etapa que consiste na descrição e estudo musical do material coletado, editoração, revisão crítico-musical e registro fonográfico; e por fim, a quarta etapa que consiste na discussão e divulgação de resultados. O conjunto documental pesquisado envolve o quantitativo de 54 canções manuscritas, de 11 autoras nascidas até 1920 ou que viveram em Belém do Pará durante a primeira metade do século XX. As canções reunidas neste primeiro cancioneiro estão em fase de editoração e revisão musical. As canções de autoria feminina no Pará dentro do recorte temporal proposto permite a compreensão sociocultural da região e os resultados preliminares apontam para a compreensão dessas produções a partir das práticas de consumo de bens culturais, das relações sociais e estruturas institucionais da época.
PALAVRAS-CHAVE: Canção; Autoria Feminina; Estudos Culturais e de Gênero.

ABSTRACT: The creation of the "MUSA Collection: Women in Amazon Music" is a result of a current institutional research project associated to the Federal University of Pará- School of Music, which is a public school for specialized education in Belém/ PA. The project's first stage is turned to the creation of "Women' songbook of Pará" that aims the editing, critical review, phonographic recording and dissemination of handwritten songs by female authors in Pará, from Bélle-Époque to the mid-20th century never before edited. The methodological path adopted for the construction of the "Women' songbook of

Pará” is divided into following steps: the first refers to documentary research, as a starting point for selecting the research *corpus*; the second stage consists of bibliographical research for theoretical support from the perspective of cultural and gender studies. The third stage consists in the description and musical study of the collected material, editing, critical review and phonographic recording; and finally, the fourth stage, which consists of the discussion and dissemination of results. The researched documental set involves the the quantitative of 54 handwritten songs, by 11 female authors born until 1920 or who lived in Belém/ Pará during the first half of the 20th century. The songs gathered in this first songbook are in the editing, music review phase. The songs written by women in Pará within the proposed frame allow the sociocultural understanding of the region and the preliminary results point to the understanding of these production from the practices of consumption of cultural goods, social relations and institutional structures at that time.

KEYWORDS: Song; Female Authorship; Cultural and Gender Studies.

INTRODUÇÃO

A criação do “Acervo MUSA: Mulheres na Música da Amazônia” é resultado de um projeto de pesquisa institucional em andamento vinculado à uma escola pública de ensino especializado em música de Belém/PA, e em sua primeira etapa volta-se à criação do “Cancioneiro Feminino no Pará” que consiste na editoração, revisão crítica, registro fonográfico e difusão de canções manuscritas e autógrafas de autoria feminina no Pará até a metade do século XX, nunca antes editadas.

Resultados preliminares foram publicados no *III Congresso Internacional e Interdisciplinar em Patrimônio Cultural* e agora a pesquisa, em andamento, segue ampliada com a editoração de outros manuscritos e com a apresentação de novos dados coletados em fontes documentais primárias e secundárias sobre mulheres no espaço das artes musicais da Amazônia paraense.

Esta pesquisa tem como objetivo fomentar o desenvolvimento acadêmico-científico na área musical, bem como promover estudos sobre memória, identidade, documentação, preservação e difusão do patrimônio cultural da região, no que tange às práticas e representações musicais produzidas pela mulher na Amazônia paraense.

Nesse sentido, a pesquisa sobre a canção de autoria feminina no Pará, dentro do recorte temporal proposto, realizada em diferentes fontes, quais sejam, “Coleção Vicente Salles”, pertencente ao Museu da Universidade Federal do Pará, Biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes e acervos particulares, resultou no conjunto documental de 54 (cinquenta e quatro) partituras manuscritas.

Além das partituras selecionadas nesses acervos, o *corpus* analisado concentra um importante material composto por programas de concertos, notas jornalísticas, críticas musicais em jornais, documentos, cartas e outros registros que revelam a vida musical, a educação, a posição social feminina, o movimento cultural na Belém da época investigada,

bem como outras rotinas sociais que se relacionam às práticas composicionais observadas nas partituras catalogadas para o referido projeto.

Nessa perspectiva, sustenta-se a importância da criação deste projeto de pesquisa, por ser pioneiro em uma instituição pública de ensino musical em Belém, que intenciona ser referencial nos estudos sobre mulheres na música do Pará, haja vista a inexistência de um acervo específico acerca da temática proposta.

AS CANÇÕES DE AUTORIA FEMININA NO PARÁ

Como mencionado anteriormente, o estudo sobre a canção de autoria feminina até a metade do século XX partiu do levantamento de diferentes conjuntos documentais que compreendem o *corpus* principal desta pesquisa.

Ressalta-se que o foco desta pesquisa são as composições para canto e piano (canções), selecionadas após a coleta em diversos acervos documentais na cidade de Belém, cuja maior concentração de partituras se encontra na “Coleção Vicente Salles”, também conhecida como “Acervo Vicente Salles”.

Além dos manuscritos coletados no “Acervo Vicente Salles”, recorreu-se a outros acervos, conforme afirmado anteriormente, pertencentes à biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes, a familiares das compositoras investigadas e às coleções de particulares, que ampliaram o número de manuscritos encontrados.

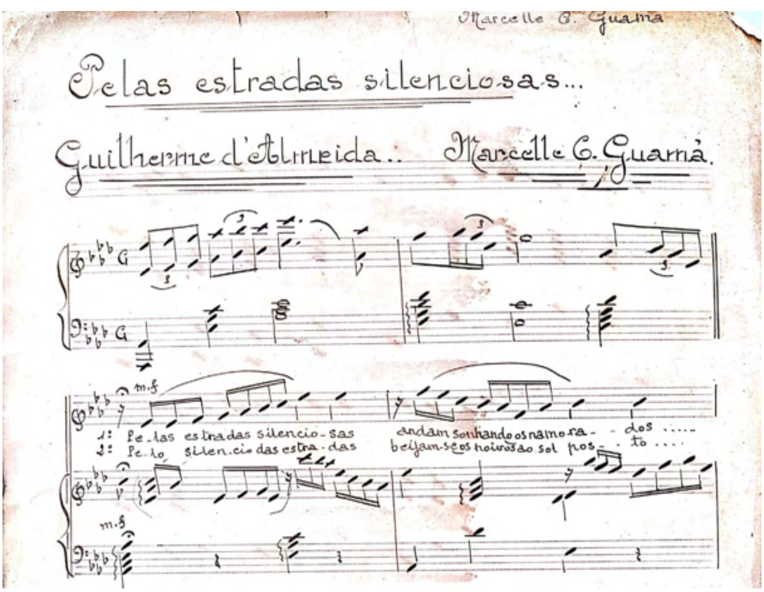


Figura 1: Excerto do manuscrito da canção “Pelas Estradas Silenciosas” de Marcelle Guamá[1]

Fonte: SOUZA (2020).

1 O excerto do manuscrito da Canção “Pelas Estradas Silenciosas” de Marcelle Guamá não consta nos arquivos públicos investigados, apenas na tese doutoral de SOUZA (2020). O manuscrito completo foi cedido para o projeto de criação do “Acervo MUSA”.

Portanto, em se considerando o conjunto documental de partituras manuscritas constante nos acervos pesquisados, levantou-se o quantitativo de 54(cinquenta e quatro) canções, de 11 (onze) compositoras nascidas em Belém até 1920 ou que viveram em Belém do Pará até a primeira metade do século XX.

Deste total, 50 (cinquenta) canções, ou seja, músicas possuidoras de texto, são oriundas do Acervo Vicente Salles, são somadas a outras 4 (quatro) canções manuscritas encontradas em outros acervos.

A partir do conjunto das partituras manuscritas de autoria feminina no Pará, para fins da criação da primeira edição do “Cancioneiro Feminino do Pará”, selecionaram-se apenas 13 (treze) canções manuscritas de autoras nascidas até a década de 1920 e que, portanto, viveram sua juventude até meados do século XX, contemplando assim 6 (seis) compositoras, a saber: Marcelle Guamá, Júlia Cordeiro (Madre Cordeiro), Júlia das Neves Carvalho, Anita Beltrão, Simira Bacellar e Maria de Lourdes Antunes.

A seguir, na tabela 1, observa-se em visão geral, a referência nominal de todas as autoras dos manuscritos pesquisados que totalizam 54 (cinquenta e quatro) canções. Deste total, como citado anteriormente, apenas 6 compositoras foram selecionadas para a primeira edição do “Cancioneiro Feminino do Pará” que reunirá 13 (treze) das 54 (cinquenta e quatro) canções manuscritas reunidas para o projeto de pesquisa e que estão em processo de editoração e revisão musical para o referido cancioneiro.

COMPOSITORAS	LOCAL, DATAS E OUTRAS REFERÊNCIAS	Nº DE CANÇÕES MANUSCRITAS
1.ANTUNES, Maria de Lourdes Rangel	Belém,1905	2
2.BACELLAR, Simira (Semírames)	Manaus,1920 Viveu em Belém de 1922 a 1938	11
3.BELTRÃO, Anita (Ana Holanda da Cunha Beltrão)	Belém,1896-1977	1
4.CARVALHO, Júlia das Neves	Belém, 1873-1969	3
5.CORDEIRO, Júlia Cesarina Ribeiro (Madre Cordeiro)	Belém, 1867- Recife-PE, 1947	12
6.GUAMÁ, Marcelle Corrêa (Marcelle Gabrielle Lainiez)	Paris-Fr,1892- Rio de Janeiro-RJ, 1978	18
7.MORAES, Eneida do Espirito Santo	Belém, 1918	1
8.NOBRE, Helena	Belém, 1888-1965	2
9.PARAENSE, Dulcinéa	Belém, 1918	1
10. PELUSO, Raquel Angélica	Santarém-PA, 1908-São Paulo, 2005	2
11. RODRIGUES, Coêmia Espíndola	Belém-PA, 1916	1

TOTAL DE CANÇÕES MANUSCRITAS	54

Tabela 1: Compositoras e Número Geral de Obras Manuscritas.

Fonte: Elaboração própria, 2021.

FORMAÇÃO MUSICAL FEMININA NA *BELLE ÉPOQUE* PARAENSE: REFLEXÕES EM CONTEXTO EDUCACIONAL NA ATUALIDADE

A materialidade dos manuscritos estudados permite compreender essa produção musical no Pará, a partir de uma perspectiva historiográfica e sociológica, que intenciona também desvelar os processos de inserção da mulher no âmbito das práticas musicais daquele período.

O conjunto de partituras de autoria feminina selecionadas para a presente pesquisa engloba apenas composições para canto e piano, no entanto averiguou-se que essas mulheres também criaram músicas apenas instrumentais, elaboradas para o instrumento piano. Assim, ao analisar essas produções femininas, observa-se que as composições para piano solo e as canções para canto com acompanhamento do piano são predominantes.

Após a análise de dados biográficos e documentais acerca das compositoras selecionadas, intui-se que o acesso da mulher à música, ocorreu inicialmente como parte de sua formação intelectual, especialmente voltado ao aprendizado do piano e, secundariamente, do canto, o que justifica a preferência composicional para essas mídias.

Destaca-se que a formação pianística era um predicado das moças de família e, ao final do século XIX, era considerado um dote feminino importante para os arranjos matrimoniais. Esse comportamento social diante do piano ao final do século XIX foi tão relevante que sua valorização social se estendeu até as primeiras décadas do século XX, quando o instrumento ganhou espaço também nas casas das famílias de classe média e a formação pianística nos conservatórios musicais passou a ter maior ênfase, com a manutenção de uma matriz pedagógica essencialmente europeia nos conservatórios musicais do Brasil (AMATO, 2007, p.03-04).

As referências histórico-sociais se tornam basilares para o entendimento do lugar do sujeito e da obra em contexto, além da compreensão acerca da significação estética das referidas produções artísticas. Essa dinâmica cultural que impeliu a mulher para o aprendizado do piano e da música erudita europeia possibilitou a profissionalização de mulheres na música.

No entanto, apesar da materialidade dessas canções comprovarem o universo criativo em torno do feminino na música, essas mulheres não possuíam reconhecimento social como compositoras, mas sim como intérpretes nos ambientes da vida privada e, principalmente, como professoras de música no ambiente público, principalmente aquelas que permaneciam solteiras, uma vez que a atividade docente era socialmente aceita para as mulheres ditas de família. Isso justifica o porquê a mulher compositora permanece

ausente na historiografia amazônica até os dias atuais.

Lançar o olhar sobre questões de gênero em contexto educacional se torna premente para a construção e conscientização de um discurso pedagógico sem desigualdades.

A perspectiva de gênero na implementação de um projeto institucional constitui-se em uma agenda de debate importante. Desta forma, mais que um objetivo, é um modo de abordar as desproporcionalidades de oportunidades que sistematicamente afetaram as mulheres ao longo da história. Desta feita, a pesquisa sobre a temática feminina oportuniza trazer para a academia uma temática que desconstrói as bases de uma formação musical ainda imbricada na sociedade de que a produção criativa da mulher é quase inexistente, em particular no período da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX.

O projeto de editoração e difusão de canções de autoria feminina, mais do que aumentar a base de dados sobre informações de mulheres no espaço musical paraense, busca contribuir para a quebra de paradigmas em torno do feminino em música. Além disso, no campo da formação musical, o projeto busca promover um campo de novas reflexões, estudos e práticas.

METODOLOGIA

O percurso metodológico adotado para a construção do "Cancioneiro Feminino no Pará" como primeira ação do projeto institucional de criação do "Acervo MUSA- Mulheres na Música da Amazônia" compreende os seguintes momentos: o primeiro momento refere-se à pesquisa documental, como ponto de partida para seleção do *corpus* da pesquisa, o que inclui as partituras acima descritas, bem como programas de concertos no Teatro da Paz (Belém-Pará), críticas musicais em periódicos regionais e fotos; o segundo consiste na pesquisa bibliográfica para aporte teórico a partir da perspectiva dos estudos culturais e de gênero; o terceiro contempla as etapas de construção do Cancioneiro, concernentes ao estudo musical do material coletado, à descrição e revisão crítica por meio da editoração e edição das canções selecionadas, bem como ao registro fonográfico de canções manuscritas de autoria feminina no Pará, mediante divulgação e disponibilização do produto final ao público em geral.

Assim sendo, seguem elucidados esses momentos.

NOTAS JORNALÍSTICAS, PROGRAMAS DE CONCERTO, CRÍTICAS MUSICAIS E OUTROS MATERIAIS

O conjunto documental coletado em programas de concertos da época, críticas musicais, notas jornalísticas e outros materiais, tais como, fotos, registros autografados, periódicos, são extremamente importantes para a compreensão crítica das partituras manuscritas reunidas para o primeiro "Cancioneiro Feminino do Pará" que inaugura os trabalhos voltados à criação do "Acervo MUSA". Esses documentos dão sustentação aos

fatores sociais observados que dialogam com o grupo das autoras elencado, ao mesmo tempo em que tecem abordagens sobre as ideias, a educação e os costumes do período histórico contemplado na pesquisa, bem como sobre os espaços por onde esses sujeitos sociais circularam.

Tal conjunto documental permite compreender o ambiente burguês social e familiar em que a mulher estava inserida, os espaços públicos em que circulava o gênero canção, a educação feminina e os espaços de formação musical e outros onde se cantavam músicas acompanhadas ao piano, pois, convém lembrar, reporta-se aqui a uma época em que as mulheres "significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas [...]" (DEL PRIORI, 2013, p.229).

As transformações sociais vividas em Belém durante o período da *Belle Époque* que testemunhou o auge da economia da borracha tiveram efeito no processo de construção do universo musical e agiram sobre as relações sociais, na incorporação de diferentes valores estéticos e na percepção de nossos bens culturais.

Ao observar o referido processo de assimilação de modelos estético-musicais europeus para a cultura regional, ao referir-se ao Instituto Estadual Carlos Gomes, também conhecido em Belém como Conservatório Carlos Gomes, e ao Teatro da Paz, Vieira (2001) afirma que

> A música erudita, desenvolvida na Belém do século XIX, teve, no conservatório, o espaço de conservação e reprodução que, por sua vez, tomou o Teatro da Paz como lugar de exposição de seus trabalhos; ambos espaços compuseram um universo musical erudito, dentro dos moldes europeus (VIEIRA, 2001, p.64).

Similarmente ao Conservatório de Música, o Teatro da Paz permanece até os dias atuais como espaço simbólico que reforçou o processo de valorização do modelo de música erudita europeia em Belém (VIEIRA, 2001, p.74), bem como a valorização do repertório canônico europeu de autoria masculina.

Observa-se, em programas de concertos realizados no Teatro da Paz, recitais promovidos pelo então Instituto Carlos Gomes, bem como em saraus realizados nas casas de famílias e publicados em notas jornalísticas de periódicos da época investigada, que a mulher ocupava espaço artístico na qualidade de intérprete e professora, mas não como compositora do repertório apresentado e difundido nos espaços de cultura da cidade de Belém.

Desta feita, programas, jornais e outras fontes, ratificam a posição de destaque ocupada pelo instrumento piano dentro de uma tradição da música erudita em Belém e atestam a predominância do repertório de composições de autoria masculina e total exclusão do repertório musical de autoria feminina, podendo ampliar a compreensão do objeto para além da significação dos papéis sociais de homens e mulheres, revelando um sistema de relações sociais capaz de elucidar um sistema de poder simbólico definidor

de uma ordem social, como preconiza Pierre Bourdieu (2017), sociólogo e antropólogo que também recorre à história das mulheres para fundamentar suas ideias acerca dos mecanismos simbólicos de dominação do feminino e de exclusão da mulher enquanto seres sociais produtivos e criativos.

ETAPAS DE CONSTRUÇÃO DO CANCIONEIRO FEMININO DO PARÁ

Quanto à construção do Cancioneiro Feminino do Pará, destacam-se as seguintes etapas:

Preliminares

Inventário das canções manuscritas de autoria feminina até a primeira metade do século XX, etapa supervisionada pela coordenação do projeto;

- Divisão de atividades/funções entre os membros do projeto;
- Levantamento das prioridades e critérios para a seleção dos arquivos (partituras) a serem digitalizadas para encaminhar ao responsável pela tarefa;
- Digitalização das partituras, para dar início ao processo de editoração.

Editoração

Etapa de tratamento dos manuscritos e gerenciamento dos processos para publicação. Esta fase requer 2 (dois) pianistas colaboradores que acompanharão todo o processo de revisão das partituras. Esta etapa compreende:

a) Correção das partituras: as partituras, após digitalizadas, são corrigidas, obedecendo aos critérios estabelecidos pela equipe de trabalho, que determinou um modelo a ser utilizado como referência, com o intuito de as partituras digitalizadas terem, na medida do possível, a mesma apresentação e igual acabamento.

b) Revisão das partituras: todas as partituras digitalizadas passam por duas revisões (ou mais, se necessário), antes de criar a versão final. Após essa etapa, haverá a criação de uma versão em PDF de cada uma delas.



Figura 2: Excerto da canção “Pelas Estradas Silenciosas”, em processo de editoração.

Fonte: Acervo MUSA - Mulheres na Música da Amazônia (2021).

Edição

Este é o momento de preparação para publicação. Assim, as partituras finalizadas serão:

- Gravadas em arquivo próprio, na versão *Finale 26.1*, transformadas em arquivo PDF, além da cópia virtual, para compor o Acervo MUSA;
- Gravadas em áudio (MP3), bem como gravadas artisticamente, em forma de clipes musicais de algumas obras selecionadas (MP4);
- Após editoradas, revisadas e finalizadas, serão organizadas e comporão o primeiro Cancioneiro Feminino do Pará, e serão acompanhadas de texto com tradução Fonética (IPA) e tradução literal dos textos para o inglês;
- Publicadas e disponibilizadas para o público em geral.

REVISÃO CRÍTICA, REGISTRO FONOGRÁFICO DE CANÇÕES MANUSCRITAS DE AUTORIA FEMININA NO PARÁ: PUBLICAÇÃO E DISPONIBILIZAÇÃO DO PRODUTO FINAL

Esta etapa deverá culminar com o produto finalizado e devidamente registrado para ser entregue ao público em geral. Ressalta-se que a revisão crítica das canções de autoria feminina selecionadas para o primeiro Cancioneiro Feminino do Pará abarca o trabalho de

edição e editoração de partituras.

Conforme mencionado, a fase de editoração diz respeito à preparação técnica dos manuscritos para o cancioneiro e implica o trabalho de seleção dos manuscritos, digitalização em programa de edição musical, diagramação, revisão e preparação de notas editoriais.

Após essa etapa, prossegue-se no trabalho de edição musical concernente à preparação para publicação, e ao modo como esse material será levado a público para sua divulgação e difusão, isto é, às escolhas feitas na apresentação desse material.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As transformações sociais vividas na cidade de Belém durante a economia da borracha tiveram efeito no processo de construção do universo musical e agiram sobre as relações sociais, na incorporação de diferentes valores estéticos e na percepção de nossos bens culturais e do processo de assimilação de modelos estético-musicais europeus para a cultura regional.

Nesse sentido, o projeto de criação do “Acervo MUSA- Mulheres na Música da Amazônia”, que inaugura suas ações com o trabalho de criação do primeiro “Cancioneiro Feminino do Pará” perfaz a pesquisa de fontes documentais primárias e secundárias sobre mulheres no espaço das artes musicais da Amazônia paraense, com a finalidade de recuperar suas identidades, práticas, memórias, vivências, saberes e produções artísticas.

O conjunto documental reunido para a construção do primeiro “Cancioneiro Feminino do Pará” expande o entendimento quanto à abordagem sobre o estudo de gênero no campo da análise sociológica e cultural que incorpora diferentes dimensões, possibilitando a compreensão do objeto para além de simples partituras manuscritas, revelando um sistema de relações sociais capaz de elucidar um sistema de poder simbólico definidor de uma ordem social, que culminou com a invisibilidade da mulher compositora no Pará. Raciocínio que converge com o postulado de Bourdieu (2017), acerca dos mecanismos simbólicos de dominação social, os quais contribuíram para a exclusão feminina da história dita oficial, em que o Estado, a família, a religião e entidades sociais, como a escola, de forma sistemática, orientavam ideologias e costumes formadores de uma rede de dominação que se tornaram mecanismos simbólicos de domínio do feminino e de exclusão da mulher enquanto seres sociais produtivos e criativos.

Portanto, estes resultados, embora preliminares, apontam para a compreensão dessas produções de autoria feminina a partir das práticas de consumo de bens culturais, das relações sociais e estruturas institucionais da época.

REFERÊNCIAS

AMATO, Rita de Cássia Fucci. *O Piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica.* IN: Anais do congresso da ANPPOM, 2007. disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_RCFAmato_1.pdf>. Acesso em: 05/09/2021.

BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. Tradução Maria Helena Kuhner. 5ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

DEL PRIORI, Mary (org.). História das Mulheres no Brasil. 10ª Ed. São Paulo: Contexto, 2013.

VIEIRA, Lia Braga. A Construção do Professor de Música. Belém: Cejup, 2001.

SALLES, Vicente. A Música e o Tempo no Grão Pará. Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

______________. Música e Músicos do Pará. 2.ed. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.

______________. Música e músicos do Pará; 3ª Ed. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2016. AUTOR (2020).

SOUZA, Dione Colares de. A Presença da Mulher na Música do Pará: o texto na canção de autoria feminina, da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

CAPÍTULO 10

O TEXTO LITERÁRIO NO LIVRO DIDÁTICO: UMA RELAÇÃO DE MANOBRAS

Data de aceite: 01/04/2022
Data de submissão: 23/02/2022

Jussara Figueiredo Gomes
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Alagoinhas – Ba
http://lattes.cnpq.br/6228558250031207

RESUMO: O presente artigo discorre sobre o trabalho com o texto literário no contexto escolar e a utilização do livro didático como um dispositivo mercadológico da indústria cultural, seu processo de reprodutibilidade e circulação no ambiente escolar. A partir desta escrita foi possível abordar sobre os processos de padronização deste mecanismo como forma de aquisição do poder que gera lucros a seus reprodutores. Para se discutir a heterogeneidade do texto literário, o fenômeno da indústria cultural e o papel da crítica no espaço de formação consideramos as ponderações trazidas por teóricos que permeiam o campo da Crítica Cultural como Adorno & Horkheimer (1947), Agamben (2009), Derrida (2001), Deleuze & Guattari (1995) e Foucault (1996).
PALAVRAS-CHAVE: Indústria cultural. Livro didático. Texto literário.

THE LITERARY TEXT IN THE TEACHING BOOK: A RELATIONSHIP OF MANEUVERS

ABSTRACT: This article discusses the work with the literary text in the school context and the use of the textbook like a marketing device of the cultural industry, its reproducibility and circulation process in the school surroundings. From this writing, it was possible to approach the processes of standardization this mechanism as a way of acquiring the power that generates profits to its reproducers. So, to discuss the literary text heterogeneity, the cultural industry phenomenon and the role of criticism in the training space, we consider the considerations brought by theorists who permeate the Cultural Criticism field, such as Adorno & Horkheimer (1947), Agamben (2009), Derrida (2001), Deleuze & Guattari (1995) and Foucault (1996).
KEYWORDS: Cultural industry. Textbook. Literary text.

Discorrer sobre o lugar da Crítica Cultural em nosso processo de formação permitem-nos refletir sobre os procedimentos metodológicos que utilizamos para construirmos o conhecimento crítico/reflexivo. Isso pode nos proporcionar uma relação mais intrínseca com a pesquisa em construção.

Então, pensando a Crítica Cultural como um instrumento que potencializa a visão crítica no campo da pesquisa, buscamos desse modo, construir um método para entendermos como se procede o processo da nossa formação no contexto sociocultural em que estamos inseridos.

Ao utilizarmos o método em Crítica Cultural para fundamentação de nossas

produções, implementamos nesse sentido, uma teoria que nos possibilita a continuação da pesquisa no percurso de nossa formação. Dessa forma, visando compreender o papel da crítica na construção do conhecimento crítico/reflexivo precisamos colocar em questionamento as experiências adquiridas até como um meio de permanecermos ativos na pesquisa no espaço acadêmico.

Assim, a partir da abordagem de teóricos no campo da Crítica Cultural podemos compreender a interpretação como um procedimento de grande relevância para a criação do método que fundamenta a linha de pesquisa escolhida por meio dos estudos sobre a mesma. No entanto, ao criarmos nosso próprio método no intuito de entendermos os conceitos que utilizamos para constituir sentido ao que escrevemos, podemos assim, fundamentar os saberes experienciais que adquirimos em nosso processo de formação, levando sempre em consideração o método em Crítica Cultural como um campo heterogêneo e de interpretações.

Desse modo, podemos compreender que o método em Crítica Cultural abrange a relação de poder que construímos por meio das inter-relações dialógicas. Se pensarmos o método como uma forma do fazer cultural, podemos assim argumentar que esse se encontra no entremeio das relações de poder. Ou seja, ele ecoa o lugar de confronto e de tomada de decisões, o que promove o conhecimento científico na contemporaneidade.

Segundo Derrida (2001), o entremeio é o ponto de quebra do real. A partir desse lugar podemos confrontar o já dito e reformular outros questionamentos sobre o que já existe. Sendo assim, pensar a teoria do método levando em consideração os argumentos de Derrida (2001) implica realizar ligações de pontos divergentes para construirmos a lógica do fazer cultural, o que gere as relações discursivas no contexto sociocultural. Desse modo, podemos pensar a interação do sujeito com a teoria do método e o lugar da Crítica Cultural no contexto em que este se encontra.

A partir disso, compreendemos que pensar o método em Crítica Cultural na pesquisa é crucial para entendermos os processos contrastivos da relação de poder entre sujeitos na sociedade. Assim, podemos compreender que o método em Crítica Cultural desempenha um papel de bastante relevância para instituirmos o lugar da crítica a partir de nossas inquietações sobre o processo de formação contínuo que estamos inseridos, o que buscamos fundamentar e alicerçar o conhecimento crítico/reflexivo que estamos construindo.

Assim, é possível perceber, a partir dos estudos em Crítica Cultural, que a construção do conhecimento constitui-se por meio de mecanismos que norteiam a interação dos sujeitos permitindo ao mesmo adentrar em espaços já revisitados pela crítica. Desse modo, se levarmos em consideração as ponderações trazidas por Derrida (2001), podemos compreender que esse processo de construção do saber constitui-se no entremeio das relações dos sujeitos com a crítica. Nesse sentido, é possível argumentar a partir do que discorre o autor, que o entre-lugar constitui-se o ponto chave para desestabilizar conceitos

já formulados pela própria crítica, proporcionando dessa forma, outras possibilidades para se buscar o conhecimento a partir de novas reflexões do que já existe.

No entanto, se pensarmos a indústria cultural como um método que dissemina a produção cultural no contexto social, podemos então argumentar, que vivenciamos a propagação da mesma nos espaços que norteiam o conhecimento científico. Ao criarmos uma teoria do método para fundamentarmos nossas produções e reflexões críticas, fortalecemos a indústria cultural, já que sempre buscamos a exposição de nossas produções no mercado industrial.

Em contrapartida, para conseguirmos construir o pensamento crítico a partir de nossas experiências de forma que este sobreviva ao aparato da indústria cultural, precisamos utilizar as linhas de fuga apontadas por Deleuze & Guattari (1995). Assim, se analisarmos o método como um processo rizomático, compreendemos que esse nos permitem entender a crítica como um espaço heterogêneo e de interpretação, o que pode nos proporcionar saberes diversos.

Nesse sentido, podemos argumentar que a construção do método em Crítica Cultural nos possibilita adentrar a diversas fontes do conhecimento se levarmos em consideração o sistema arbóreo apontado por Deleuze & Guattari (1995). Isso pode ser entendido como uma forma de subsistir as reações do mercado industrial. Assim, é também pertinente pensar no papel da linguagem na formação de nossos discursos no contexto social.

Foucault (1996, p.9) afirma que:

> [...] Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. [...]. – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.

Desse modo, é pertinente pensar que os diversos discursos tecidos a partir das relações entre sujeitos em seus espaços de convivência pressupõem, de certa maneira, as formas de dominação dos mesmos nestes lugares. Logo, se pensarmos os discursos produzidos nos espaços de convivência dos sujeitos como formas de dominação, precisamos levar em consideração o que direciona os embates políticos e o lugar de poder do sujeito que fala. Dessa forma, é pertinente argumentar que o lugar de poder corrobora para subsistir a luta entre classes no contexto social.

Sendo assim, podemos compreender que os discursos produzidos no contexto social são formas de dominação. Estes, por sua vez, constituem a relação de poder entre classes na sociedade. Se pensarmos a linguagem como a propagadora do discurso podemos compreender que ela rege a sociedade e confere ao indivíduo o poder de voz, mesmo que este esteja à margem.

Dessa forma, o principal propagador do sistema opressor é a linguagem. Esta, ao mesmo tempo que liberta, também oprime. Nesse sentido, compreendemos que o condutor

dessa libertação ou opressão configura-se a partir da posição ocupada pelo sujeito que fala. Isso, de certa forma, acaba afetando a vida das pessoas, o que interfere, de certo modo, nas relações dialógicas dos sujeitos em seu contexto sociocultural.

Assim, buscando entender os processos de formação dos sujeitos da linguagem para comunicar-se em seu contexto social, compreendemos que os vários espaços acessados por estes indivíduos promovem o conhecimento por meio de suas relações socioculturais. Sendo assim, é importante analisar os discursos que estão sendo disseminados nesses contextos, pois a partir deles é possível desconstruir ou instituir formas de dominação nos espaços de convivência.

No entanto, se pensarmos nos processos de formação discursiva dos sujeitos na contemporaneidade a partir de seus discursos sobre a vida em sociedade, podemos argumentar que a vida humana contemporânea pode ser entendida como um processo heterogêneo. Nesse sentido, os sujeitos formadores de opiniões tornam-se autores de seus próprios discursos, o que permite outro viés para a discussão sobre a realidade social.

Se analisarmos os processos de formação discursiva com base nos discursos sobre a vida social emergidos na sociedade contemporânea podemos compreender os processos metodológicos que são utilizados para enfatizar que o contemporâneo confere a subsistência do novo.

A partir do pensamento de Agamben (2009) entendemos que o contemporâneo permeia o passado e o presente. Assim, podemos argumentar que estes campos são revisitados pelos sujeitos por meio da linguagem. Nesse sentido, é pertinente pensar que a linguagem é constituída como um método repleto de especificidades que norteia o passado e o presente na contemporaneidade.

Agamben (2009, p. 71) afirma que:

> [...] o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. [...] é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebras), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações.

Entendemos a partir do pensamento de Agamben (2009), que o novo propõe transformações do que já existe, mas que faz uma relação com o passado presente na contemporaneidade. Ou seja, ele trata a contemporaneidade como o lugar de inferência para conflitar sempre a aparição do novo no contexto social.

Todavia, se estudarmos os discursos que permeiam o campo da aprendizagem dos sujeitos por meio da linguagem literária, é pertinente observarmos de que forma se procede o ensino de literatura no contexto escolar analisando quais instrumentos são utilizados para desenvolver o trabalho com o texto literário em sala de aula.

Nesse sentido, pensando a heterogeneidade do texto literário como um processo arbóreo podemos levar em consideração a forma rizomática que Deleuze & Guattari (1995) defendem. Assim, o texto literário visto como um instrumento rizomático permite que o

sujeito leitor adentre a vários caminhos para construir o pensamento crítico/reflexivo sobre a contemporaneidade, criando desse modo, seu próprio método para fundamentar suas escolhas.

Deleuze & Guattari (1995, p. 6) discorrem que "[...] um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas". Nesse sentido, se relacionarmos a heterogeneidade da obra literária com o processo rizomático pensado por Deleuze & Guattari (1995), podemos compreender que as diversas possibilidades de leituras que realizamos de um texto são ramificações que este possui. Essas ramificações permitem que o sujeito adentre ao corpo textual por meio da leitura realizada e explore o desconhecido através dos vários caminhos que nele existe. Sendo assim, são essas dimensões que permitem ao sujeito constituir sentido e conhecer os processos de transformações sociais existentes na sociedade a partir das leituras e releituras do texto.

Nessa perspectiva, pensando o texto numa visão rizomática, percebemos sua influência na construção do conhecimento crítico como forma de garantir o debate sobre os assuntos emergentes em nossa sociedade. Desse modo, é possível também argumentar que o rizoma age como uma força libertadora que possibilita o enfrentamento nas relações de poder entre sujeitos.

No entanto, se analisarmos o texto literário como um instrumento lucrativo da indústria cultural podemos levar em consideração a linha de pensamento de Adorno & Horkheimer (1947) que discutem sobre os processos de ascensão do mercado industrial na sociedade contemporânea.

Assim, se pensarmos a literatura a partir da escolarização do sujeito no ambiente escolar, podemos observar nesse contexto que a disseminação do texto literário pode está sendo realizada através do livro didático, já que muitos estudantes têm o contato com a literatura a partir deste instrumento utilizado pela escola para realização do ensino de língua e de literatura.

Entender o livro didático como uma mercadoria didático-metodológica para a disseminação do ensino na escola permite-nos pensar a padronização da leitura literária no livro didático como forma de mecanização do estudo do texto literário. Dessa forma, se enxergarmos o livro como um dispositivo de reprodução da indústria cultural, compete a instituição de ensino uma avaliação rigorosa deste material para que o uso dessa técnica não prejudique o ensino e aprendizagem dos estudantes.

Podemos assim dizer que é responsabilidade da escola escolher com cautela o produto que norteará o conhecimento na sala de aula, já que é notória a existência de diversas propostas no mercado que disponibilizam com facilidade esse material para instituições de ensino. Também é preciso averiguar a qualidade do conteúdo ofertado nos livros para não comprometer a formação dos sujeitos.

Nesse sentido, a escola passa a ser um ambiente propício para a reprodutibilidade e

circulação tecnicista do mercado industrial e da cultura do livro na formação do sujeito. Dada esta importância da produção cultural do livro no ambiente escolar, é pertinente pensar que a escolarização do sujeito promovida neste contexto vislumbra a ideia de padronização do ensino. Sendo o livro didático um dispositivo mercadológico para o ensino de língua e de literatura no contexto escolar precisamos questionar sua função no mercado.

Se entendermos o livro didático como um instrumento de aquisição de poder da indústria cultural que gera lucros aos seus reprodutores, é notória uma grande disputa de mercado para introduzir seu produto no ambiente escolar como um dispositivo de formação cultural que norteia o conhecimento sistemático neste contexto.

Pensando o sistema escolar como qualquer outro sistema, este também está sujeito a falhas. Nesse sentido, é pertinente argumentar que nem sempre as escolhas tomadas pelas instituições de ensino rendem resultados à formação crítica dos sujeitos. Com isso, podemos entender que a formação cultural do sujeito dada pelo livro didático constitui um tipo de padronização do ensino na sociedade contemporânea, ou seja, o sujeito é encaminhado a pensar a partir do dispositivo livro que é dado e esquematizado como forma de garantir o lucro a quem está nos bastidores da indústria cultural e do monopólio político embrenhados na sociedade.

Assim, a cultura da leitura por meio da utilização do livro didático passa a ser um mecanismo de aprendizagem de caráter raso que contribui para a padronização do currículo escolar, engessando desse modo, a formação do sujeito.

Adorno & Horkheimer (1947, p. 17) dizem que

> na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão.

A partir disso, podemos assim supor que o empoderamento político cultural regula e formatiza a produção cultural na sociedade. E esta, intensifica a popularidade da técnica de reprodutibilidade da indústria e o processo de culturalização do conhecimento das massas que partilham suas especificidades por meio da cultura padronizada como o caminho das relações de poder em seu contexto sociocultural.

Para Adorno & Horkheimer (1947, p. 21),

> A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la. : É por isso que ela se funde com a publicidade. Quanto mais destituída de sentido esta parece ser no regime do monopólio, mais todo-poderosa ela se torna.

Nesta perspectiva compreendemos que a cultura constrói o mercado da indústria cultural, e este dissemina na sociedade a relação de poder de forma sutil fazendo as controvérsias da realidade da vida social para garantir o mercado industrial a partir da política que a rege, o que pode limitar ou expandir suas formas de dominação.

Se pensarmos a política como o fio condutor que promove o ensino na sociedade, possivelmente constataremos que as relações de poder construídas no contexto social por meio das instituições e das políticas de ensino formalizam e regulam a apropriação do conhecimento a partir da interação dos grupos de convivência no mundo contemporâneo.

Em contrapartida, para pensar a escolarização do sujeito a partir da política cultural do livro precisaremos refletir em quais circunstâncias este material foi produzido e o que importa para a disseminação do conhecimento entre sujeitos em seu contexto histórico e cultural. Logo, entender o que leva esse mecanismo a se propagar no ambiente de aprendizagem e sua utilização é de grande relevância para assim podermos compreender sua função e possível contribuição à formação do sujeito. Desse modo, podemos pensar a indústria cultural como um mercado que rege a sociedade contemporânea. Essa, a partir da maneira que vem sendo propagada passa a liderar o mercado capitalista por meio da reprodução em massa de produtos.

Adorno & Horkheimer (1947, p. 14) discorrem que:

> A indústria só se interessa pelos homens como clientes e empregados e, de facto, reduziu a humanidade inteira, bem como cada um de seus elementos, a essa fórmula exaustiva. Conforme o aspecto determinante em cada caso, a ideologia dá ênfase ao planejamento ou ao acaso, à técnica ou à vida, à civilização ou à natureza. Enquanto empregados, eles são lembrados da organização racional e exortados a se inserir nela com bom-senso.

Partindo desse pressuposto entendemos que a indústria cultural se encarrega de encaminhar o homem às formas emergentes dos meios de produção, o que permite sua inserção a uma organização cultural que sustenta o poderio da técnica de reprodução e fundamenta a relação de controle da humanidade. Nesse sentido, intuímos que a partir da pregação de ideologias se consolida a vida em sociedade e se constitui as históricas relações de poder no mundo contemporâneo. O que prisma, paradoxalmente, o poder entre dominador e os sujeitos dominados. Podemos assim argumentar, que essa relação de poder rege a vida cotidiana das massas.

Assim, a partir do pensamento de Adorno & Horkheimer (1947), é pertinente refletir que a indústria cultural recruta fiéis consumidores para a garantia do poder e do extraordinário lucro. Ela também pode permitir a unificação da cultura no contexto social dos sujeitos. Nesse sentido, o modelo social de sociedade dá o poder aquisitivo tão almejado pela indústria.

A indústria cultural direciona a escolarização das massas a partir do dispositivo livro; tal relação com o público escolar visa apenas a disseminação de seu produto. É possível argumentar que a relação da política industrial com a política escolar é constituída a partir da inserção e da reprodutividade do produto cultural (livro). O que pode, intencionalmente, fissurar a conduta social da vida humana por meio da técnica construída para o controle das massas.

Nesse sentido, os mecanismos que formalizam o conhecimento sistemático e intelectual na contemporaneidade podem estar vinculados a ascensão da sociedade, o que pode ter contribuído sistematicamente para o empoderamento das elites e para as lutas de classe. Desse modo, podemos argumentar que o poder impõe condutas sociais a serem seguidas, o que corrobora para se instituir o discurso do dominador e a *obediência* das massas para com o sistema. Logo, através da língua, o domínio da sociedade é exercido por poucos.

Eagleton (2006, p. 132) afirma que "a língua é um campo de forças sociais que nos modelam até as raízes". Conforme discorre o autor, podemos enxergar a língua como uma potência disseminadora do conhecimento crítico e intelectual e como uma forma de cultura que surge fundamentada no discurso do dominador. Essa, vista nessa perspectiva, outorga a ascensão do conhecimento através da linguagem construída a partir das vivências sociais.

Assim, tendo a língua como um dispositivo de dominação, entendemos que os discursos construídos em relação à vida em sociedade encaminham o sujeito às possibilidades de interação social e possibilita o mesmo a construção do pensamento crítico/reflexivo em seus espaços de convivência.

Nós, habitantes de uma sociedade meramente lucrativa, somos os consumidores dos produtos da indústria cultural, ao mesmo tempo em que a potencializamos consumindo seus produtos também tecemos críticas ao seu sistema pelo próprio sistema, que de certa forma, é regido pela língua que utilizamos.

Se pensarmos a escola como um mecanismo de difusão do conhecimento científico por meio da língua, podemos compreender sua importância na formação do pensamento crítico e reflexivo dos sujeitos neste ambiente como forma de debater as questões sobre a massificação e padronização do conhecimento na contemporaneidade. Nesse sentido, é pertinente também pensar a escola como o lugar de debates sobre a técnica da reprodutividade da indústria cultural no mundo contemporâneo.

Em suma, sabemos que tanto o conhecimento advindo do espaço escolar, assim como o que vem de outros espaços sociais, são importantes para entendermos o processo de construção dos saberes e os processos dialógicos e discursivos que compreendem a vida social como um procedimento de formação cultural, política e ideológica, contribuindo, dessa forma, para a constituição do sujeito formador de opiniões e construtor de seus próprios discursos. Também é possível tratar o espaço escolar como o lugar de reflexão dos próprios discursos que a partir da mesma língua que os constrói podem ser criticados. Podemos assim concluir que o sujeito não desconhece totalmente a intenção da indústria cultural no mundo contemporâneo, já que ele é um consumidor ativo do mercado.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **A indústria cultural:** O esclarecimento como mistificação das massas. In: Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos. Diagramação, 1947.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios.** Trad. Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1

DERRIDA, Jacques. **Posições.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001

EAGLETON, Terry. **O que é literatura.** In: EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola. 1996.

CAPÍTULO 11

OS EXCESSOS NO DIAGNÓTICO PARA TRANSTORNO DO DÉFICIT DE ATENÇÃO COM HIPERATIVIDADECOMO NOVO DESAFIO NA TUTELA DA PERSONALIDADE

Data de aceite: 01/04/2022

Rodrigo Salim Melo Cavalcante Forte
http://lattes.cnpq.br/1200857509163393

RESUMO: No intuito de explorar a "integridade cognitiva" dos menores como um novo desafio à tutela da personalidade de crianças e adolescentes e, também, de destacar o direito ao livre desenvolvimento da personalidade destes conforme seu patrimônio genético, este artigo apresenta o Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH) como uma "desordem" neurológica (ou neuroquímica) cujas causas ainda não estão inteiramente delimitadas e compreendidas e, ainda, o metilfenidato (Ritalina LA©, Concerta© etc.), o principal fármaco utilizado no "tratamento" desta suposta patologia, visando demonstrar, como consequência primária do uso da droga, a "padronização cognitiva e comportamental" das crianças e adolescentes à despeito do fato de que os efeitos à longo prazo do medicamento nos cérebros em desenvolvimento ainda não estão devidamente demonstrados pela indústria farmacêutica.

PALAVRAS-CHAVE: TDAH; Metilfenidato; Ritalina; Crianças; Direito.

ABSTRACT: In order to explore the "cognitive integrity" of children as a new challenge to legal protection of the personality of children and adolescents, also, to highlight the right to free development of their personality according to their genetics, this article presents Attention Deficit Hyperactivity Disorder (ADHD) as a neurological (or neurochemical) "disorder" whose causes still are not fully delimited and understood, and also methylphenidate (Ritalin LA©, Concerta© etc.), the drug most used in the "treatment" of this dubious pathology, trying to point out, as a primary consequence of drug use, the "cognitive standardization and behavioral" of children and adolescents while it is a fact that the drug's long-term effects on developing brains have not yet been demonstrated by the pharmaceutical industry.

KEYWORDS: ADHD; Methylphenidate; Ritalin; Children; Law.

1 I INTRODUÇÃO

Até o século XVIII a ordenação social ocidental era garantida por fortes fundamentos axiológicos de modo que os modelos morais e éticos vinculavam os homens em grupo alagados, interpenetrados e comunicantes (família, corporações de ofício, rua, igreja etc.) [1], que tendiam a utilizar das diferenças entre seus membros em favor da coletividade, restando ao indivíduo a realização de si através do grupo.

Entre o final do séc. XVIII e meados do sec. XX, por força dos movimentos Iluminista[2],

1 CAMPOS. Diogo Leite de. *Nós: estudos sobre o Direito das Pessoas.* Almeidina. Coimbra, 2004. P. 110 – 117.

2 Movimento político e cultural europeu que, em suma, pôs em marcha a revisão de uma série de paradigmas que, até então, norteavam a política, econômica e o costumes. Os iluministas acreditavam na disseminação do conhecimento como forma de enaltecer

utilitarista[3], liberalista[4] etc. surgiu uma nova ordem social, em que o individualismo e o subjetivismo desvinculam o homem dos modelos morais e éticos de então, cindindo a coesão dos grupos (por exemplo, as pessoas já não conhecem seus vizinhos e é patente a crise da família).

Tal movimento, potencializado pelos horrores da segunda guerra e pela consequente consolidação dos conceitos de dignidade e autonomia da pessoa humana, faz surgir os chamados "Direitos de Personalidade", que, por sua vez, elevam o homem, enquanto indivíduo, à centralidade da ordenação social[5].

A referida reordenação é ainda catalisada pelo cientificismo e a consequente disseminação da técnica que, a despeito de todo o fabuloso progresso tecnológico carreado, conduziram as pessoas a um processo esquizofrênico de integração via competição, no qual os indivíduos para estarem aptos a disputar os espaços sociais são compelidos à uniformização das suas competências intelectuais (por conseguinte, cognitivas). Desta forma, os valores comuns acabam sobrepostos pelos individuais, os quais, por sua vez, são facilmente degradados em meros interesses, "e daí, em instrumentos de predação de um sobre os outros"[6].

Contudo, "cada ser humano é diferente de todos os outros, e é essa diversidade que enriquece a Humanidade"[7] e "cada ser humano tem o direito de ser diferente de todos os outros e é nesta diferença que se constrói o equilíbrio social."[8]

Desta feita, o homem contemporâneo que, em tese, é senhor de si, podendo, via instrumentalização dos Direitos da Personalidade opor-se aos seus semelhantes e ao Estado, encontra-se aprisionado em uma teia difusa resultante do somatório das vontades individuais, a "vontade geral", que, por sua vez, o compele à negação de si em nome do sucesso, dinheiro, reconhecimento, *status* etc. enfim, de miragens de realização enquanto ser humano.

A partir do contexto supra apresentado, o presente texto busca abordar a situação das crianças e adolescentes que têm o direito ao desenvolvimento da personalidade segundo seu patrimônio genético ameaçado por pais, professores, médicos e pelas grandes farmacêuticas, através de uma crescente patologização do comportamento infantil, em específico no que tange a possíveis excessos nos diagnósticos para Transtorno do Déficit

---

a razão em detrimento do pensamento religioso.

3 O Utilitarismo Individualista é uma teoria ético-normativa que defende a ação útil como aquela que promove a satisfação e bem-estar do indivíduo.

4 Movimento político, cultural e econômico que surge na Europa, mas e se consolida no seio da independência dos Estados Unidos que, em suma, defende a limitação da atuação do Estado visando dar centralidade ao indivíduo, por conseguinte, aos direitos individuais, à igualdade de todos perante a lei, à proteção ao direito de propriedade, ao livre comércio etc.

5 Trata-se do culminar do movimento humanista que, em síntese, defende o ser humano, e a condição humana, a despeito da religião ou do regime monarquista, como centro de tudo, como as artes, as ciências, a política etc.

6 Ibid. p. 137.

7 CAMPOS. Diogo Leite de. *Lições de Direitos da Personalidade***.** Almeidina. Coimbra, 1992. P. 22. *Apud.*
BARBAS, Stela**.** *Direito ao patrimônio genético*. Almeidina, Coimbra, 2006. P. 18.

8 BARBAS, Stela. Op. cit. Loc. Cit.

de Atenção com Hiperatividade (TDAH) e, principalmente, na medicalização destes com o cloridato de metilfenidato.

2 I O TRANSTORNO DO DÉFICIT DE ATENÇÃO COM HIPERATIVIDADE (TDAH) [9]

2.1 Definição

O Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH) é uma "Perturbação do Neurodesenvolvimento"[10] caracterizada por um "padrão persistente de desatenção e/ou hiperatividade-impulsividade, desadequado em relação à fase do desenvolvimento e que interfere significativamente com o funcionamento do indivíduo".[11]

Estima-se que o transtorno atinja ao menos 5% (cinco por cento) das crianças e as consequentes "dificuldades de modulação da atenção e/ou hiperatividade/impulsividade acabam comprometendo o desempenho escolar, dificultando as relações interpessoais e provocando baixa autoestima"[12].

A perturbação também se verifica em idade adulta e alguns estudos apontam que a mesma está associada a uma série de consequências negativas de ordem financeira e dos relacionamentos[13].

2.2 Histórico do TDAH

No começo do séc. XX o comportamento infantil era tema alheio às questões médicas, assim, crianças eram "agressivas", "impertinentes" ou "distraídas" em razão da sua origem étnica, condição social ou deficiências de ordem moral atribuíveis a uma suposta "má educação".

Segundo Denise Barros, a primeira associação da "má conduta" infantil com questões de saúde se deve ao pediatra inglês George Frederic Still em 1902, contudo, só em 1947,"os problemas de conduta foram somados às dificuldades de linguagem e aprendizagem e passaram a ser explicados pela Lesão Cerebral Mínima, expressão consagrada por Strauss

---

9 Os países de língua inglesa adotam a terminologia "Attention Deficit Hyperactivity Disorder (ADHD)" e em Portugal o termo é "Perturbação de Hiperatividade/Défice de Atenção (PHDA)".

10 BARRIAS, Paula; FELIPE, Carlos N.; SANTOS, Catariana; OLIVEIRA, Isabel; GRUJO, Margarida & FREITAS, Paula - *Abordagem Terapêutica na Perturbação de Hiperatividade com Défice da Atenção em Idade Pediátrica.* **Revista Portuguesa de Pedopsiquiatria.** Lisboa: Associação Portuguesa de Psiquiatria da Infância e da Adolescência. ISSN 0873-8777. 2017, n. 41 [sd]. P. 92-109. Disponível em: http://appia.com.pt/uploads/revista41-2017-10-18-11-41-36.pdf. Acesso em 03.06.2018.

11 Idem.

12 CAVADAS, Marcia; PEREIRA, Liliane & MATTOS, Paulo. (2007). *Efeito do metilfenidato no processamento auditivo em crianças e adolescentes com transtorno do déficit de atenção/hiperatividade*. **Arq Neuropsiquiatr.** 65. 138-143. 10.1590/S0004-282X2007000100028. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/228663324_Efeito_do_metilfenidato_no_processamento_auditivo_em_criancas_e_adolescentes_com_transtorno_do_deficit_de_atencaohiperatividade. Acesso 01/05/2018.

13 POLANCZYK, Guilherme; SILVA DE LIMA, Maurício; HORTA, Bernardo Lessa & BIEDERMAN, Joseph - *The Worldwide Prevalence of ADHD:* A Systematic Review and Metaregression Analysis. **American Journal of Psychiatry.** [sl]: [sn], [sd]. ISSN 164:942–948. 2007, P. 942-948. Disponível em: https://ajp.psychiatryonline.org/doi/pdf/10.1176/ajp.2007.164.6.942. Acesso em 03.06.2018.

e Lehtinen". Em 1962 a *Spatic Society* em Londres promove a evolução da terminologia para "Disfunção Cerebral Mínima (DCM)", só definitivamente reconhecida como "nova categoria psicopatológica" pela Associação Americana de Psiquiatria através da inclusão do diagnóstico de Reação Hipercinética da Infância na segunda edição do *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-II), em 1968.[14]

No entanto, só a partir de 1980, pelo DSM-III, é que a apontada patologia "passou a ser identificada como Distúrbio do Déficit de Atenção (DDA) com dois subtipos: com e sem hiperatividade. [...]. Na edição do DSM-IV, em 1994, [...] o quadro diagnóstico foi divido em três subtipos: combinado, predominantemente desatento, predominantemente hiperativo-impulsivo."[15]

Deste modo, o "diagnóstico é feito através da história clínica e da análise do comportamento da criança nos vários locais que frequenta (escola, casa, outros contextos). [...] e não são necessários exames complementares, a menos que o médico suspeite da presença de outras causas ou perturbações"[16], tais critérios são "operacionais claros e bem definidos, provenientes de sistemas classificatórios como o DSM-IV (vide quadro clínico) ou a CID-10."[17]

2.3 Nível de conhecimento sobre o TDAH

O nível de conhecimento sobre a natureza e a etiologia do Transtorno de Hiperatividade e/ou Défice de Atenção anda longe de ser satisfatório, posto que:

> "apesar da abundante bibliografia e dos evidentes progressos neste domínio, a etiologia da PHDA [TDAH] ainda não é completamente conhecida, pese embora o reconhecimento seguro da sua natureza multifatorial. Há, pois, um conjunto de fatores intrínsecos e extrínsecos subjacentes a esta perturbação, uns com maior influência que outros, no surgimento e expressão dos seus sintomas típicos, entre os quais sobressaem as causas genéticas/hereditárias; neurobiológicas e neuropsicológicas"[18]

Sabe-se, no entanto, que se trata de uma *lifespan disorder*, ou seja, "uma perturbação de caráter permanente, cuja génese é multifatorial, com forte predisposição genética e desregulação neurobiológica"[19].

A questão advém de um desafio ainda maior tendo em vista:

> "o relativo pequeno conhecimento acerca [do desenvolvimento e a constituição] do cérebro associado a sua importância para o funcionamento do resto do corpo aumentam a possibilidade de risco da extensão e gravidade

14 BARROS, Denise Borges. *Aprimoramento cognitivo farmacológico:* Grupos focais com universitários. Rio de aneiro: universidade d Estado do Rio de janeiro, 2009. P. 43 a 48. Dissertação de Mestrado em Saúde Coletiva. Disponível em: http://livros01.livrosgratis.com.br/cp111433.pdf.
15 Ibid.
16 Ibid.
17 Ibid.
18 Ibid.
19 OLIVEIRA, Luís; MEDEIROS, Maria & SERRANO, Ana. (2017). *PHDA: Afinal, qual a sua origem?* Uma revisão dos fatores etiológicos. **Revista Portuguesa de Pedagogia.** Coimbra: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra. ISSN: 0870-418X. 2017, ano 51-1, P. 43-61. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/ptpt/artigo/TDAH_afinal_qual_sua_origem_uma_revis%C3%A3o_dos_fatores_etiol%C3%B3gicos. Acesso em 03.06.2018.

> dos efeitos colaterais nesse órgão (FARAH, 2005). O funcionamento cerebral infantil é mais desconhecido ainda. A principal diferença é que o cérebro das crianças está em formação. Por esse motivo, não pode ser entendido e tratado como se fosse o cérebro de um adulto em tamanho menor (HYMAN, 2006). A diferença na constituição cerebral infantil associada a menor quantidade de estudos realizados sobre os efeitos (positivos e negativos) do uso de psicofármacos em crianças aumentam o risco de eventos adversos nessa faixa etária. É possível imaginar inclusive o surgimento de novas classes de efeitos colaterais (GREELY et al, 2008)."[20]

Destaca-se ainda o fato de:

> "à data do nascimento, o cérebro possui uma infinidade de células (mais de 7 milhões) e que só uma pequena percentagem delas se encontra realmente activa e em conexão com as outras. E que os circuitos de ligação que precocemente se estabelecem entre elas, sobretudo até aos três anos de idade, tendem a fundar o que numa imagem simples poderia ser designado por vias rápidas de comunicação neural que, ao fim de certo tempo, se podem realmente tornar intransitáveis: os adultos possuem já muito menos células nervosas em ligação do que qualquer criança ou adolescente, e riqueza (multiplicidade) de conexões entre elas também se fragiliza."[21]

O primeiro grande estudo publicado sobre a questão fisiológica da perturbação/transtorno só foi divulgado em fevereiro de 2017, as pesquisas anteriores relacionaram as diferenças no volume cerebral com o distúrbio, mas amostras pequenas significam que os resultados foram inconclusivos.[22]

O estudo internacional envolveu 3.242 pessoas, sendo 1.713 pessoas com diagnóstico de TDAH e 1.529 pessoas sem, e mediu, por ressonância magnética, diferenças na estrutura cerebral de pessoas com idades entre quatro e 63 anos e descobriu diferenças muito pequenas no volume total do cérebro e em cinco dos volumes regionais em pessoas com TDAH, entre elas uma estrutura envolvida no processamento de sentimentos como os de medo e de prazer e o outra que trabalha com o aprendizado e memória. As outras regiões diferenciadas são as que trabalham com sistema de recompensa e com o processamento da dopamina, um neurotransmissor que controla a motivação e a sensação de prazer.[23]

---

20 Idem. Citando: FARAH, M. J. et al. *Neurocognitive enhancement:* what can we do and what should we do? **Nature Reviews Neuroscience**, London, GB, v. 5, 2004. p.421-425. Disponível em: <http://www.nature.com/nrn/journal/v5/n5/full/nrn1390.html> Acesso em: 17 mar. 2009. doi: 10.1038/nrn1390. e HYMAN, S. Improving our brains? Biosocieties, v. 1, n 1, march 2006. p. 103-111. Disponível em: http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=413126 Acesso em 19 de março de 2009. doi:10.1017/S1745855205040068, Published online by Cambridge University Press 13 Mar 2006.

21 STRECHT, Pedro. *Hiperactividade e défice de atenção:* ausência e procura de si. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2018. P. 41.

22 Tradução livre. Radboud University. The Lancet Psychiatry: Large imaging study confirms brain differences in ADHD. Disponível em: https://www.ru.nl/english/news-agenda/news/vm/donders/cognitive- neuroscience/2017/brain-differences-in-adhd/. Acesso em 05/06/2018.

23 Ibid.

3 I O METILFENIDATO

3.1 Definições

Comercializado no Brasil sob as marcas Concerta® e Ritalina®, o cloridato de metilfenidato é um estimulante do sistema nervoso central cujos efeitos acabam por melhorar do nível de desempenho "de funções executivas que auxiliam na realização de tarefas cognitivas, além de diminuir a fadiga". É o psicoestimulante mais consumido no mundo (ONU, 2017) e é o principal medicamento prescrito para o tratamento do Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade e Narcolepsia (um tipo de distúrbio do sono).[24]

A Convenção de Substâncias Psicotrópicas de 1971 da Organização das Nações Unidas enquadra o cloridato de metilfenidato no rol de medicamentos estupefacientes ou psicotrópicos, equivale a dizer que o mesmo está sujeito a receita médica de controle especial, no entanto, os dados da própria ONU apontam um brutal incremento no consumo e na produção mundial deste psicofármaco nas últimas décadas, por exemplo, a produção nos Estado Unidos passou de 1,8 toneladas em 1990 para 59t em 2016 e o comercio mundial da substância passou de 920 kg para 33 t durante o período 1994-2014.[25]

Neste ponto insta aclarar que o uso do metilfenidato para tratamento de crianças e adolescentes diagnosticados com TDAH é, sim, tema cercado de controvérsias, especialmente no que tange a um plausível excesso de medicação e um "potencial de abuso de medicamentos estimulantes"[26]

3.2 Histórico

Um procedimento largamente utilizado na indústria química/farmacêutica consiste em sintetizar substâncias para, depois, investigar possíveis usos para as mesmas, desta forma, em 1944 o Dr. Leandro Panizzon, nos laboratórios da farmacêutica suíça ciba, sintetizou o metilfenidato, e este logo se revelou um poderoso estimulante do sistema nervoso, sem, contudo, perceber qualquer adequação da molécula ao tratamento de

24 BARROS, Denise Borges. *Aprimoramento cognitivo farmacológico:* Grupos focais com universitários. Rio de Janeiro: universidade do Estado do Rio de janeiro, 2009. P. 9 e10. Dissertação de Mestrado em Saúde Coletiva. Disponível em: http://livros01.livrosgratis.com.br/cp111433.pdf. Cita: DILLER, L. The run on Ritalin: attention deficit disorder and stimulant treatment in the 1990s. The Hastings Center Report v. 26, no. 2 (March/April 1996). p.12-18; ELLIOTT, R et al.: Effects of methylphenidate on spatial working memory and planning in healthy young adults. Psychopharmacology, New York, v. 131, n. 2, may, 1997 p. 196-206; MEHTA, M. A et al.: Methylphenidate enhances working memory by modulating discrete frontal and parietal lobe regions in the human brain. The Journal of Neuroscience, v. 20, n. 6, march - 2002. pp. 1-6; SOLANTO, M.: Neuropsychopharmacological mechanisms of stimulant drug action in attention-deficit hyperactivity disorder: a review and integration. Behavioural Brain Research, n 94, 1998, pp. 127-152 & THE MTA COOPERATIVE GROUP: A 14-mongh randomized clinical trial of treatment strategies for Attention-Deficit/Hyperactivity Disorder. Arch Gen Psychiatry, v. 56, December/1999. pp. 1073-1086.

25 ONU. *Report of the International Narcotics Control Board for 2017.* Disponível em: https://www.incb.org/incb/en/publications/annual-reports/annual-report-2017.html. Acesso em 17/06/2018 e CALIMAN, Luciana Vieira & DOMITROVIC, Nathalia. "Geração Ritalina" e a otimização da atenção: Notas preliminares. **Oficina do CES.** Coimbra: Centro de Estudos Sociais. ISSN 2182-7966. 2017, n. 439. [sn]. Disponível em: https://ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/18812_Oficina_do_CES_439.pdf. Acesso em 03.06.2018.

26 INFARMED. *Relatório sobre Medicamentos para a Hiperatividade com Défice de Atenção*. 2015. Disponível em http://www.infarmed.pt/documents/15786/17838/Relatorio_ADHD.pdf/d6043d87-561e-4534-a6b1- 4969dff93b78. Acesso em 05/06/2018.

patologia específica.[27]

Desta feita, a Ciba, atual Novartis, iniciou "um ostensivo empenho para se descobrir uma aplicação terapêutica para esse fármaco que pudesse justificar sua aplicação medicinal em função da alteração fisiológica produzida", indicando-o, inicialmente, para o tratamento da fadiga, em especial para idosos[28], mais tarde passou a ser timidamente indicado para transtornos hipercinéticos, contudo, a falta de clareza no que tange aos mecanismos de ação do fármaco, enfraquecia uma possível justificativa "cientificamente convincente" para a sua aplicação[29].

Um ponto de viragem na busca de uma doença para o metilfenidato foi a terceira versão do *Diagnostic and Statistic Manual of Mental Disorders* (DSM III), publicado pela *American Psychiatric Association* em 1980 que marcou o início de uma nova era no entendimento das doenças da mente através de uma "radical mudança na classificação psiquiátrica"[30], revolucionado o diagnóstico do TDAH em razão da "transformação na definição e descrição do quadro [do TDAH] resultou em duas consequências. A primeira foi a possibilidade de diferenciar esse distúrbio de outros que também apresentavam agitação motora, como os casos de autismo e ansiedade. A segunda, [...], foi a inclusão nesse diagnóstico de crianças e adultos que aparentavam tranquilidade, mas que tinham dificuldade de manter o foco de atenção nas tarefas. Com o público-alvo ampliado, a indústria farmacêutica aumentou seu interesse nesse diagnóstico. [...] a partir desse ponto TDAH e Ritalina® tornaram-se praticamente indissociáveis, a detecção do primeiro levando a indicação do segundo."[31]

4 | OS DIREITOS DA PERSONALIDADE

Para Rabindranath Capelo de Sousa, apesar das raízes da tutela geral da personalidade remeterem à *hybris* grega[32] e à *actio iniuriarum* romana[33], trata-se de "um precipitado histórico- jurídico relativamente recente", pois só depois do sec. XVIII se reconheceu o homem "como origem e fundamento da ordenação social e já não mais como

---

27 ANDRADE LS, GOMES AP, NUNES AB, RODRIGUES NS, LEMOS O, RIGUEIRAS PO, NEVES RR, SOARES WFS, FARIAS LR. *Ritalina uma droga que ameaça a inteligência.* **Revista de Medicina e Saúde de Brasília.** ISSN 2238-5339. disponível em: https://portalrevistas.ucb.br/index.php/rmsbr/article/download/8810/5727. Acesso em 10.07.2018.

28 BRANT, Luiz Carlos and CARVALHO, Tales Renato Ferreira. *Metilfenidato: medicamento gadget da contemporaneidade.* **Interface (Botucatu) [online]**. 2012, vol.16, n.42, pp.623-636. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832012000300004&lng=en&nrm=iso . ISSN 1414-3283. Acesso em 06/06/2018. Cita: ORTEGA, F., VIDAL, F. Mapeamento do sujeito cerebral na cultura contemporânea. RECIIS, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 2007. p. 257-261. Disponível em: <http://www.reciis.cict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/90>. Acesso em: fev. 2008.

29 Ibid.

30 RUSSO, Jane; VENANCIO, Ana Teresa A.. *Classificando as pessoas e suas perturbações:* a "revolução terminológica" do DSM III. **Rev. latinoam. psicopatol. fundam.**, São Paulo , v. 9, n. 3, p. 460-483, Sept. 2006 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415- 47142006000300007&lng=en&nrm=iso>. access on 09 July 2018. http://dx.doi.org/10.1590/1415- 47142006003007.

31 BARROS, Denise Borges. *Aprimoramento cognitivo farmacológico*: Grupos focais com universitários. Rio de Janeiro: universidade d Estado do Rio de janeiro, 2009. P. 31. Dissertação de Mestrado em Saúde Coletiva. Disponível em: http://livros01.livrosgratis.com.br/cp111433.pdf. P. 46.

32 CAPELO DE SOUSA, Rabindranath. *O Direito Geral de Personalidade*. Coimbra: Coimbra Editora, 1995. P. 41

33 Ibid. P. 47.

mero destinatário, enquadrado por uma ordenação heterônoma."[34]

Deste movimento, construiu-se o os conceitos de dignidade e autonomia da pessoa humana, logo conduzidos à centralidade dos ordenamentos jurídicos, viabilizando o reconhecimento da "personalidade humana na sua globalidade e unidade, como bem juscivilístico, e a subjectivação dos correlatos poderes jurídicos (...) oponíveis que face aos particulares que face ao Estado"[35].

No que tange à primeira, os ditos direitos da personalidade em sentido lato, Leite de Campos parte da noção da pessoa como "polo de colaboração social", para concluir que estes abarcam "a atividade de inter-relacionamento da pessoa, sua dimensão social, a pessoa-ser- social"[36].

Já a "pessoa como espaço de exclusão", é classificada pelo autor como exemplo de direito de personalidade em sentido estrito, ou seja, "a pessoa como espaço de exclusão por ser pressuposto essencial da sua existência a não interferência prejudicial dos outros no que ele é: na sua vida, na sua estrutura física, na sua mente, na sua capacidade criativa, [sic] etc."[37]. Esta é a classe sobre a qual importa discorrer para consecução do presente objeto em estudo.

Desta forma os ordenamentos jurídicos trataram de plasmar nos seus textos, nomeadamente no texto constitucional, a tutela específica de uma série de "elementos, potencialidades, e expressões" da personalidade humana e da "unidade psico-físico-sócio-ambiental dessa mesma personalidade humana", tais direitos expressamente elencados nos textos legais são classificados como direitos especiais de personalidade[38].

Contudo, "face à multiplicidade da vida real e à complexidade do comportamento humano", elevou-se a personalidade humana à condição de "cláusula geral", visando conferir a esta uma tutela jurídica flexível e versátil visando a proteção da personalidade mesmo em situações "novas e complexas" não previstas nos direitos especiais de personalidade.[39]

Assim, o chamado "Direito geral de personalidade", consagra a "não taxatividade" dos direitos de personalidade, de modo que aos titulares é conferido o poder de exigir de todos os que não titulares o respeito pela sua integridade física e moral.

4.1 O direito ao livre desenvolvimento da personalidade

Em estudo sobre tutela da personalidade, Felipe Arandy Miranda apresenta o "Direito ao livre desenvolvimento da personalidade" como sendo o dever de reconhecimento e amparo dos ordenamentos jurídicos ao direito inato de todos ao "desenvolvimento do ser e do `vir-a-ser´, bem como a forma que o indivíduo se mostra e é percebido pelos outros"[40].

34 Ibid. P. 91.
35 Ibid. P. 92.
36 CAMPOS. Diogo Leite de. *Nós: estudos sobre o Direito das Pessoas.* Almeidina. Coimbra, 2004. P. 15.
37 Ibid.
38 CAPELO DE SOUSA, Rabindranath.ob. cit. P. 93.
39 Ibid.
40 MIRANDA, Felipe Arady. *O Direito Fundamental ao Livre Desenvolvimento da Personalidade*. **Revista do Instituto do Direito Brasileiro**. Lisboa: Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. ISSN: ISSN: 2182-7567 2013, n. Ano

O mesmo segue defendendo o "desenvolvimento de sua personalidade de forma livre e autônoma" [41], como uma derivação direta e lógica do princípio da dignidade da pessoa humana, como tutela necessária para se garantir "que a pessoa se desenvolva com base em critérios subjetivos, e não em critérios objetivos impostos forçosamente por outro (...) contido no rol dos direitos de liberdade e emana um conteúdo positivo, na liberdade de agir, e um conteúdo negativo, na não interferência ou nos impedimentos"[42]

4.2 O direito ao livre desenvolvimento da personalidade a partir do patrimônio genético

Stela Barbas, após ressalvar a complexidade inerente à temática, avança o conceito de patrimônio genético como componente impreterível da identidade dos indivíduos, sendo, nas suas palavras:

> "universo de componentes físicos, psíquicos e culturais que começam no antepassado remoto, permanecem constantes embora com naturais mutações ao longo de gerações, e que, em conjugação com fatores ambientais e num permanente processo de inter- acção, passam a constituir a nossa própria identidade e que, por isso, temos o direito de guardar e transmitir."[43]

A autora segue defendo que "não se pode perturbar o direito que cada um deve ter de preservar e ver respeitada a sua unidade e integralidade no campo bio-psíquico [sic]." E que "cada indivíduo tem de poder determinar de autónomo [sic] a sua conduta e dar expressão à sua vocação e capacidade criadora de acordo com os ditames da sua própria razão, dos seus sentimentos."[44]

Segue a autora abordando o conceito de "biotipologia", cunhado por Nicola Pente, para asseverar, com base nos ensinamentos de Diogo Leite de Campos, que a diversidade, pautada na singularidade de cada indivíduo, é parte imprescindível à consecução do equilíbrio social.[45]

Jorge Miranda aborda o direito ao desenvolvimento da personalidade alocando-o nos chamados "direitos de liberdade" de modo a emanar "um conteúdo positivo, na liberdade de agir, e um conteúdo negativo, na não interferência ou nos impedimentos"[46].

---

2 (2013), nº 10. P. 11176.Disponível em: http://cidp.pt/publicacoes/revistas/ridb/2013/04/2013_10_00000_Capa.pdf . Acesso em 03.06.2018.

41 Ibid.

42 JORGE MIRANDA, *Manual de Direito Constitucional*: Direitos Fundamentais, tomo IV, 4.ª edição, Coimbra Editora, 2008, pág. 91. Apud. MIRANDA, Felipe Arady. op. cit.

43 BARBAS, Stela. *Direito ao patrimônio genético*. Almeidina, Coimbra, 2006. P. 17.

44 BARBAS, Stela. Op. cit. P. 19.

45 Ibid. P. 18 e 19.

46 CANOTILHO, J. J. Gomes e MOREIRA, Vital. *Constituição da República Portuguesa Anotada*, volume I, 4.ª edição - reimpressão, Coimbra Editora, 2014. p. 464.

5 I NOVO DESAFIO: O DIAGNÓSTICO PARA TDAH E A PATOLOGIZAÇÃO DO COMPORTAMENTO INFANTIL

Conforme já exposto, o uso terapêutico do metilfenidato está restrito às pessoas com TDAH, porém, os meios de diagnóstico e a definição da doença não são consensuais entre profissionais e estudiosos, dando margem a influências indevidas no diagnóstico e terapia por fatores morais ou políticos.

Nesta senda, a ordenação social contemporânea compele os indivíduos a um processo pouco lógico de integração via competição, em que as pessoas são constrangidas à negação de si, via processos uniformizantes de suas capacidades (intelectuais, por conseguinte cognitivas), tudo em nome do "sucesso", "dinheiro", "reconhecimento", *"status" etc.*

Neste ponto insta aclarar que o diagnóstico para TDAH é "essencialmente clínico, embasado na apresentação de sintomas comportamentais deliberado pelo Manual Estatístico e Diagnóstico (DSM IV) publicado pela Associação Americana de Pediatria (AAP)"[47] e que "um paciente pode ser diagnosticado com o transtorno mesmo que os exames neurológicos, neuroimagem e/ou os testes neuropsicológicos não tenham apresentado alterações"[48], por conseguinte, um estudo brasileiro revelou que "27% dos profissionais entrevistados, realizam o diagnóstico em uma consulta, em um período de tempo de 20- 40 minutos"[49].

Dito isto, faz-se necessário ponderar que o presente artigo não se dispõe a contestar o uso do metilfenidato nos casos em que a criança ou adolescente seja pessoa com TDAH e que se encontre em situação de grande sofrimento em razão da não aceitação pelos que perfazem seu meio. O que se propõe é a análise crítica acerca dos potenciais diagnósticos "falso positivos" ou mesmo daqueles casos em que os sintomas da perturbação não impliquem em transtornos não remediáveis por outros meios que não o farmacológico.

Desta forma, urge descortinar a patoligização do comportamento infantil pelo falso diagnóstico da TDAH e a consequente coerção dos menores por pais e professores à prática de um "aprimoramento farmacológico" através do uso do cloridato de metilfenidato, bem como a vulgarização da utilização deste psicofármaco como primeira linha de tratamento da "perturbação"[50].

---

47 ANDRADE LS, GOMES AP, NUNES AB, RODRIGUES NS, LEMOS O, RIGUEIRAS PO, NEVES RR, SOARES WFS, FARIAS LR. *Ritalina uma droga que ameaça a inteligência.* **Revista de Medicina e Saúde de Brasília.** ISSN 2238-5339. disponível em: https://portalrevistas.ucb.br/index.php/rmsbr/article/download/8810/5727. Acesso em 10.07.2018.
48 Ibid.
49 Ibid.
50 Neste sentido, Denise Barros alerta: "o atual quadro epidêmico de TDAH [TDAH] indica uma patologização do comportamento infantil e pode ser entendida, em alguns casos, como uma expressão disfarçada da prática de aprimoramento cognitivo. Quando os pais percebem que as crianças que usam o metilfenidato (indicado para tratar pessoas com TDAH) ficam mais concentradas e estudam melhor, eles entendem que essa medicação pode ajudar na formação educacional do filho independentemente do filho não apresentar os todos os sintomas do transtorno (HYMAN, 2002)." Mais em BARROS, Denise Borges. *Aprimoramento cognitivo farmacológico:* Grupos focais com universitários. Rio de Janeiro: universidade d Estado do Rio de janeiro, 2009. P. 31. Dissertação de Mestrado em Saúde Coletiva. Disponível em: http://livros01.livrosgratis.com.br/cp111433.pdf.

5.1 A neurodiversidade como modelo alternativo

O movimento da neurodiversidade foi inaugurado em 1999 por um texto de Judy Singer, socióloga australiana e autista, portadora da Síndrome de Asperger[51]. Esse modelo alternativo destaca a construção neurológica divergente como "uma diferença humana que deve ser respeitada como outras diferenças (sexuais, raciais, entre outras)" e a afirmação de que:

> "os indivíduos autodenominados `neurodiversos´ consideram-se `neurologicamente diferentes´, ou `neuroatípicos´ o autismo não é uma doença, mas uma parte constitutiva do que eles são. Procurar uma cura implica assumir que o autismo é uma doença, não uma `nova categoria de diferença humana´."[52]

Nessa toada, também surge um "modelo alternativo" para abordar a TDAH como:

> "parte de um espectro mais amplo da neurodiversidade humana [...]. Nesse modelo, não é relevante pensar numa capacidade cognitiva `normal´ou em medir a capacidade cognitiva por um único critério [...] nele, a TDAH é visto um estilo cognitivo inato. Em redes sociais apropriadas esse estilo pode estar associado a altos níveis de habilidade criativa, discernimento, um forte desejo de aventura, busca e descoberta de novidades, alta tolerância a incertezas e ambiguidades e capacidade de pensar holisticamente." [53]

Por tal lógica, não se deve referir ao TDAH como patologia, mas sim como "estilo cognitivo" peculiar a partir do qual podem surgir pessoas:

> "criativas, divergentes em seu modo de pensar, tolerantes à ambiguidade, capazes de discernir padrões e relacionamentos complexos, exploratórios em seu comportamento, aptos a pensar holisticamente [...]. Eles podem ser altamente inteligentes e parecem ter capacidade de ver padrões e conexões indiretas, e encontrar, com relativa facilidade, soluções para problemas que não são óbvios para outras pessoas".[54]

Ainda segundo o movimento da neurodiversidade:

> "os indivíduos com esse estilo cognitivo são impedidos de expressar suas inclinações naturais, são constrangidos a se comportar de maneiras que consideram antinaturais e dolorosas e são contidos, desfavorecidos ou mesmo punidos por agirem maneiras que vêm naturalmente para eles. Isso pode ocorrer em sistemas escolares que tendem a ser organizados e projetados de uma maneira única, ou em locais de trabalho projetados na mesma linha."[55] [56]

---

51 Sobre a Síndrome de Asperger recomendamos:

52 ORTEGA, Francisco. O sujeito cerebral e o movimento da neurodiversidade. Mana, Rio de Janeiro , v. 14, n. 2, p. 477-509, Oct. 2008 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200008&lng=en&nrm=iso>. access on 11 July 2018. http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132008000200008.

53 Tradução livre, original em: ARNOLD, Bruce; EASTEAL, Patricia L.; RICE, Simon & EASTEAL, Simon - *It Just Doesn't Add Up: ADHD/ADD*, The Workplace and Discrimination (2010). **Melbourne University Law Review**, Vol. 34, No, 2, 2010. Disponível em SSRN: https://ssrn.com/abstract=1743879. Acesso em 05/06/18.

54 Ibid.

55 Ibid.

56 Na internet é fácil encontrar listas de "notáveis" com TDAH, em que pese não haja rigor suficiente para se sustentar a veracidade das mesmas, é interessante perceber a diversidade dessas listas que englobam desde grandes nomes do conhecimento como Albert Einstein, Leonardo DaVinci, Thomas Edison, Alexander Graham Bell, Harvey Cushing, Michael Faraday; passa por homens de negócios como Bill Gates, Richard Branson e David Neeleman; desportistas

Independentemente de tal linha de pensamento, fato é "que visões reducionistas e empobrecidas da vida subjetiva e relacional, segundo as quais o cérebro responde por tudo o que outrora costumávamos atribuir ao indivíduo, ao ambiente e à sociedade, com consequências severas em diversas esferas socioculturais e clínicas"[57] devem ser rechaçadas, posto que a existência e a razão de ser "humano" se sobrepõe à moralidade e ao cientificismo do seu tempo, e, desde os clássicos Gregos, que cunharam o termo Eudaimonia, é fato que "viver bem é viver uma vida caracterizada pelo uso excelente das nossas faculdades racionais..."[58], noutras palavras, é imperioso oportunizar a otimização das capacidades inatas dos indivíduos.

6 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro dos limites propostos, mostrou-se que o brutal crescimento do número de diagnóstico de crianças e adolescentes para o TDAH, e o consequente tratamento farmacológico destes via cloridato de metilfenidato, configura um novo desafio na tutela da personalidade.

Desta forma, o presente artigo tratou de propor o estudo da questão em testilha por meio e abordagem multidisciplinar, demonstrado que a temática aqui trabalhada só poderá ser integralmente compreendida via investigação transversal que perpasse tanto pelas ciências da saúde como pelas sociais.

Tentou-se demonstrar que crianças e adolescentes que não se submetem passivamente às regras da escola ou aquelas que não oferecem resistência à "viagens" exploratórias pela própria imaginação são tomadas por inadequadas ao processo de padronização que domina os sistemas educacionais contemporâneos, em consequência, esses meninos e meninas em formação são copiosamente rotulados e segregados, processo que tem o condão de transformar a diferença em adoecimento, impondo-lhes grande sofrimento, impelindo pais e professores a buscarem o tratamento miraculoso que instantaneamente dissolve o indivíduo na multidão, transformando as escolas em massa homogênea de onde não surgirão os questionadores ou utópicos indispensáveis à construção de um futuro pavimentado pela diversidade cognitiva, enfim, negando-lhes o direito ao livre desenvolvimento da personalidade segundo seu patrimônio genético.

como Michael Phelps e Simone Biles e artistas como Jim Carrey, Ryan Gosling ou Adam Levine. Ver:https://www.google.pt/search?ei=hA5GW7z2A4e4UbTqjugB&q=notable+people+adhd+cientis&oq=notable+pe ople+adhd+cientis&gs_l=psy-ab.3...85666.87571.0.87987.0.0.0.0.0.0.0.0..0.0....0 1.1.64.psy-ab..0.0.0....0.ieaS3DVBnj0. Acesso em 11.07.2018.

57 Ortega, Francisco. *O sujeito cerebral e o movimento da neurodiversidade*. Mana [online]. 2008, v. 14, n. 2 [Acessado 28 Agosto 2021] , pp. 477-509. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000200008>. Epub 12 Dez 2008. ISSN 1678-4944. https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000200008.

58 SCOTT, Carson. O que é eudaimonia? Universidade de Ohio. Tradução de Desidério Murcho Publicado em Encyclopedia of Philosophy, 2.ª ed., org. Donald M. Borchert (Macmillan Library Reference, 2005) Disponível em: http://sophia.no.comunidades.net/o-que-e-eudaimonia. Acesso em 28/08/2021.

REFERÊNCIAS

ARNOLD, Bruce; EASTEAL, Patricia L.; RICE, Simon & EASTEAL, Simon - It Just Doesn't Add Up: ADHD/ADD, *The Workplace and Discrimination (2010)*. **Melbourne University Law Review**, Vol. 34, No, 2, 2010. Disponível em SSRN: https://ssrn.com/abstract=1743879. Acesso em 05/06/18.

ANDRADE LS, GOMES AP, NUNES AB, RODRIGUES NS, LEMOS O, RIGUEIRAS PO, NEVES RR, SOARES WFS, FARIAS LR. *Ritalina uma droga que ameaça a inteligência.* **Revista de Medicina e Saúde de Brasília.** ISSN 2238-5339. disponível em: https://portalrevistas.ucb.br/index.php/rmsbr/article/download/8810/5727. Acesso em 10.07.2018.

BARRIAS, Paula; FELIPE, Carlos N.; SANTOS, Catariana; OLIVEIRA, Isabel; GRUJO, Margarida & FREITAS, Paula - *Abordagem Terapêutica na Perturbação de Hiperatividade com Défice da Atenção em Idade Pediátrica.* **Revista Portuguesa de Pedopsiquiatria.** Lisboa: Associação Portuguesa de Psiquiatria da Infância e da Adolescência. ISSN 0873-8777. 2017, n. 41 [sd]. P. 92-109. Disponível em: http://appia.com.pt/uploads/revista41-2017-10-18-11-41- 36.pdf. Acesso em 03/06/2018.

BARROS, Denise Borges. *Aprimoramento cognitivo farmacológico: Grupos focais com universitários.* Rio de Janeiro: universidade do Estado do Rio de janeiro, 2009. P. 43 a 48. Dissertação de Mestrado em Saúde Coletiva. Disponível em: http://livros01.livrosgratis.com.br/cp111433.pdf. Acesso em 05/06/2018.

CANOTILHO, J. J.; MOREIRA, Vital. *Constituição da República Portuguesa Anotada*, volume I, 4.ª edição – reimpressão. Coimbra: Coimbra Editora, 2014.

CAPELO DE SOUSA, Rabindranath. *O Direito Geral de Personalidade*, Coimbra: Coimbra Editora, 1995.

CAVADAS, Marcia; PEREIRA, Liliane & MATTOS, Paulo. (2007). *Efeito do metilfenidato no processamento auditivo em crianças e adolescentes com transtorno do déficit de atenção/hiperatividade*. **Arq Neuropsiquiatr.** 65. 138-143. 10.1590/S0004- 282X2007000100028. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/228663324_Efeito_do_metilfenidato_no_processamento_auditivo_em_criancas_e_adolescentes_com_transtorno_do_deficit_de_atencaohiperatividade. Acesso 01/05/2018.

FARAH, M. J. et al. *Neurocognitive enhancement: what can we do and what should we do?* **Nature Reviews Neuroscience**, London, GB, v. 5, 2004. p.421-425. Disponível em: http://www.nature.com/nrn/journal/v5/n5/full/nrn1390.html. Acesso em: 17/06/2018.

GALANTE, Fátima. *Da tutela da personalidade, do nome e da correspondência confidencial.* Lisboa: Quid Juris. 2010.

GREELY, H., CAMPBELL, P., SAHAKIAN, B., HARRIS, J., KESSLER, R., GAZZANIGA, M., & FARAH, M. J. (2008). *Towards responsible use of cognitive-enhancing drugs by the healthy*. **Nature**, 2008. Disponível em https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1039&context=neuroethics_pubs. Acesso em 18/06/2018.

HYMAN, S. *Improving our brains?* **Biosocieties**, v. 1, n 1, march 2006. p. 103-111. Disponível em: http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=413126 Acesso em 17/06/2018.

INFARMED. *Relatório sobre Medicamentos para a Hiperatividade com Défice de Atenção*. 2015. Disponível em http://www.infarmed.pt/documents/15786/17838/Relatorio_ADHD.pdf/d6043d87-561e-4534-a6b1-4969dff93b78. Acesso em 05/06/2018.

________.________RUBIFEN 10mg. disponível em: http://app7.infarmed.pt/infomed/download_ficheiro.php?med_id=36077&tipo_doc=fi. Acesso em 09.07.2018.

MIRANDA, Felipe Arady. *O Direito Fundamental ao Livre Desenvolvimento da Personalidade*. **Revista do Instituto do Direito Brasileiro.** Lisboa: Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. ISSN: ISSN: 2182-7567 2013, n. Ano 2 (2013), nº 10. Disponível em: http://cidp.pt/publicacoes/revistas/ridb/2013/04/2013_10_00000_Capa.pdf . Acesso em 03/06/2018.

MIRANDA, Jorge**.** *Manual de Direito Constitucional:* Direitos Fundamentais, tomo IV, 4.ª edição, Coimbra Editora, 2008.

ONU. *Report of the International Narcotics Control Board for 2017.* Disponível em: https://www.incb.org/incb/en/publications/annual-reports/annual-report-2017.html. Acesso em 17/06/2018

OLIVEIRA, Luís; MEDEIROS, Maria & SERRANO, Ana. (2017). *TDAH: Afinal, qual a sua origem? Uma revisão dos fatores etiológicos.* **Revista Portuguesa de Pedagogia.** Coimbra: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra. ISSN: 0870- 418X. 2017, ano 51-1, P. 43-61. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/pt- pt/artigo/TDAH_afinal_qual_sua_origem_uma_revis%C3%A3o_dos_fatores_etiol%C3%B3gic os. Acesso em 03/06/2018.

ORTEGA, Francisco. *O sujeito cerebral e o movimento da neurodiversidade*. Mana, Rio de Janeiro, v. 14, n.2, p. 477-509, Oct. 2008. Disponível em:http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 11 de julho 2018.

POLANCZYK, Guilherme; SILVA DE LIMA, Maurício; HORTA, Bernardo Lessa & BIEDERMAN, Joseph - *The Worldwide Prevalence of ADHD: A Systematic Review and Metaregression Analysis.* **American Journal of Psychiatry.** [sl]: [sn], [sd]. ISSN 164:942– 948. 2007, P. 942-948. Disponível em: https://ajp.psychiatryonline.org/doi/pdf/10.1176/ajp.2007.164.6 942. Acesso em 03/06/2018.

RADBOUD UNIVERSITY. *The Lancet Psychiatry: Large imaging study confirms brain differences in ADHD.* Disponível em: https://www.ru.nl/english/news- agenda/news/vm/donders/cognitive-neuroscience/2017/brain-differences-in-adhd/. Acesso em 05/06/2018.

ROHDE, Luis Augusto; BARBOSA, Genário; TRAMONTINA, Silzá & POLANCZYK, Guilherme - *Transtorno de déficit de atenção/hiperatividade.* **Revista Brasileira de Psiquiatria**. São Paulo , v. 22, supl. 2, p. 07-11, Dec. 2000 . pp.07-11. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516- 44462000000600003&lng=en&nrm=iso>. ISSN 1516-4446. http://dx.doi.org/10.1590/S1516- 44462000000600003 . Acesso em 04/06/2018.

RUSSO, Jane; VENANCIO, Ana Teresa A.. *Classificando as pessoas e suas perturbações: a “revolução terminológica” do DSM III.* Rev. latinoam. psicopatol. fundam., São Paulo , v. 9, n. 3, p. 460-483, Sept. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142006000300007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 09 de julho de 2018.

SCOTT, Carson. *O que é eudaimonia?* Universidade de Ohio. Tradução de Desidério Murcho Publicado em Encyclopedia of Philosophy, 2.ª ed., org. Donald M. Borchert (Macmillan Library Reference, 2005) Disponível em: http://sophia.no.comunidades.net/o-que-e-eudaimonia. Acesso em 28/08/2021.

STRECHT, Pedro. *Hiperactividade e défice de atenção: ausência e procura de si.* Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2018.

CAPÍTULO 12

PRODUÇÕES CIENTÍFICAS SOBRE A FLAUTA DOCE: UMA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

Data de aceite: 01/04/2022
Data de submissão: 28/02/2022

Lucas Nascimento Braga Silva
Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)
Programa de Pós-Graduação em Educação
São Leopoldo - RS
http://lattes.cnpq.br/6872735206688950
https://orcid.org/0000-0003-4031-8868

Cristina Rolim Wolffenbüttel
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs)
Programa de Pós-Graduação em Educação – Mestrado Profissional (PPGED-MP)
Osório – RS
http://lattes.cnpq.br/8275456979754488
http://orcid.org/0000-0002-7204-7292

RESUMO: A flauta doce tem sido bastante utilizada, principalmente na educação musical. Entende-se a potência e importância deste instrumento musical, que se relaciona à iniciação musical, mas que, também, pode ter sua abrangência ampliada no campo da música, incluindo as práticas interpretativas e demais possibilidades no campo musical. Neste sentido, esta pesquisa objetivou levantar e analisar as produções científicas sobre a flauta doce, disponibilizadas em diferentes periódicos e repositórios de instituições de áreas do conhecimento. Para sua realização utilizou-se a abordagem qualitativa, o método estado da arte e a coleta de dados via *Internet*. Os dados foram analisados com base na análise de conteúdo. Como resultados constatou-se que a flauta doce tem sido pesquisada e problematizada, e sua presença está marcada em diferentes áreas do conhecimento, transitando entre humanas e exatas, na Educação e na Saúde, Artes e Engenharias, além do Meio Ambiente, dentre outras áreas. O instrumento tem sido foco de estudos, experiências, pesquisas e reflexões, o que dá a dimensão do que seja a potência da flauta doce, instrumento que tem estado presente nas escolas, na formação de professores e em demais espaços que visam ao ensino de música.
PALAVRAS-CHAVE: Educação Musical. Estado da Arte. Mapeamento.

SCIENTIFIC PRODUCTIONS ABOUT THE RECORDER FLUTE: A BIBLIOGRAPHIC RESEARCH

ABSTRACT: The recorder flute has been widely used, especially in music education. It is understood the power and importance of this musical instrument, which is related to musical initiation, but which can also have its scope expanded in the field of music, including interpretive practices and other possibilities in the musical field. In this sense, this research aimed to survey and analyze the scientific productions on the recorder flute, available in different journals and repositories of institutions in areas of knowledge. The qualitative approach, the state of art method, and data collection via Internet were used for its accomplishment. Data were analyzed based on content analysis. As a result, it was

found that the recorder has been researched and problematized, and its presence is marked in different areas of knowledge, moving between human and exact, in Education and Health, Arts and Engineering, in addition to the Environment, among others areas. The instrument has been the focus of studies, experiences, research and reflections, which gives the dimension of what the power of the recorder is, an instrument that has been present in schools, in teacher training and in other spaces aimed at teaching music.
KEYWORDS: Music Education. State of Art. Mapping.

1 | INTRODUÇÃO

A flauta doce é um instrumento muito popular no campo da Educação Musical e, também, bastante conhecido das pessoas. Pode-se não saber tocar a flauta doce, mas, ao escutá-la ou mesmo visualizá-la, pode-se, com facilidade, reconhecer que é uma flauta doce.

É possível, também, perceber a presença da flauta doce em diversos espaços, virtuais ou presenciais, como em vídeos do *YouTube*, recitais, apresentações de músicas populares e em produções bibliográficas. Neste particular, ou seja, no âmbito da produção científica em Educação Musical, o presente texto terá seu foco. Pretende-se, portanto, explorar a produção científica sobre flauta doce, no que se relaciona à flauta doce na Educação Musical.

Vale salientar que se parte do ponto de que, como autores, somos professores de música de diferentes níveis de ensino, e que tivemos a flauta doce em nossa formação docente, e que ainda, ao longo de nossas atividades de ensino musical, este instrumento integrou nossas práticas pedagógicas.

2 | FLAUTA DOCE

A flauta doce é um instrumento musical integrante da família das madeiras, sendo um dos mais antigos dos quais se tem registros históricos. Algumas pesquisas indicam que a flauta doce já era encontrada na Pré-História, evidenciando que sua existência é tão antiga quanto a própria humanidade (O'KELLY, 1990). A respeito dos primórdios dos instrumentos musicais, Galway (1987) explica que os mais antigos seriam espécies de apitos que emitiam apenas uma nota musical, datando de 10.000 a. C.

Confeccionados com ossos de rena ou de outros animais, alguns instrumentos possuíam três ou mais orifícios. Nesse caso, com mais fendas, as flautas eram construídas com cana, mas a durabilidade era menor. Destaca-se que a criação das flautas seguiria na tentativa de imitar a natureza como, nos dizeres de Galway (1987, p. 18), somos auxiliados a imaginar: "o vento assoviando num tronco oco de uma arvora ou nos canaviais".

Benassi (2013) contribui e complementa os trabalhos de Galway (1987) acerca dos aspectos históricos do instrumento musical. Conforme suas pesquisas, alguns registros

arqueológicos mostram que a flauta doce, supostamente, teria sido desenvolvida a partir de um apito folclórico existente em culturas européias. No entanto, ainda há poucas evidências do seu desenvolvimento, a partir de um simples apito para seu efetivo desenvolvimento como instrumento musical.

Sabemos que a flauta doce possui algumas particularidades em relação a outros instrumentos musicais. Pode-se mencionar, como forma de exemplificação, seu manuseio e a facilidade de emitir sons, o custo financeiro para a aquisição, além de uma preferência por este instrumento para o desenvolvimento de atividades musicais. Neste particular, vale mencionar o trabalho com a coordenação motora e a memória, por meio da digitação das notas musicais. Porém, é possível encontrar o uso da flauta doce além destas destinações já mencionadas, o que ocorrer com bastante frequência em outros textos.

Investigações de Paoliello (2007), Cuervo (2009), Sasse (2016) e Anders (2019) têm revelado que, ao longo do tempo, a flauta doce tem sido problematizada de diversas maneiras e perspectivas. Em algumas destas, nota-se a discussão acerca da flauta doce como uma espécie de "instrumento de passagem" ou "um brinquedo" (PAOLIELLO, 2007), ou seja, algo como uma preparação, um acesso para o ingresso em um instrumento dito "mais sério".

Em outras situações, a flauta é um instrumento capaz de estar à altura dos desafios da Educação Musical na sala de aula, mas em outras surge a realidade da flauta como um instrumento minimizado quanto às suas possibilidades técnicas e artísticas. Mais recentemente, a flauta doce ressurge como um instrumento não apenas musical, mas de transformação de vidas no ensino superior, mais precisamente em um Curso de Licenciatura em Música.

3 | FLAUTA DOCE NA EDUCAÇÃO MUSICAL

Em se tratando da Educação Musical, a flauta doce é um instrumento melódico, rico em possibilidades do aprendizado de música, de diferentes formas, e para um público diversificado. Campos e Kaiser (2018) argumentam que a flauta doce se insere nas atividades com ensino coletivo de instrumento entre crianças de cinco a oito anos, de forma muito positiva, possibilitando atividades desde a prática em conjunto até a exploração e a vivência musical a partir deste instrumento.

Sobre a flauta doce na escola, Mendes (2010) afirma que é possível verificar que este instrumento possibilita um trabalho musical diferenciado no ensino fundamental, estimulando o caminho da música com a prática e o fazer musical, desenvolvendo além da habilidade musical, a autoestima, a criatividade e a comunicação (MENDES, 2010).

A flauta doce também mostra a sua relevância no Ensino Médio. Algumas pesquisas evidenciam que o instrumento tem sido um importante aliado nas aulas de música, tendo promovido reflexões acerca do repertório musical a ser escolhido por professores de música

para serem apresentados aos alunos no Ensino Médio. Nesta etapa de ensino, Pedrini e Silva (2011) mostram que a cultura musical dos alunos é diversa e deve ser considerada, ao escolher o repertório para ser executado com a flauta doce nas aulas de música.

Diante deste quadro apresentado, considerando o olhar crítico e investigativo neste breve contexto apresentado sobre a flauta doce, colocamos em questão: O que se tem pesquisado sobre a flauta doce? Qual o lugar da flauta doce nas produções acadêmicas? A partir destes questionamentos, esta pesquisa objetivou levantar e analisar as produções científicas sobre a flauta doce, disponibilizadas em diferentes periódicos e repositórios de instituições de áreas do conhecimento.

4 | CAMINHOS METODOLÓGICOS E DISCUSSÕES

No caminho da pesquisa, especialmente a pesquisa em ciências humanas e sociais, várias são as possibilidades encontradas para realizar uma investigação. Encontramos em Richard Sennett (2008), em sua obra O Artífice, a inspiração de um trabalho artesanal na composição de um processo metodológico. Para o autor, o "bom artífice, além disso, utiliza soluções para desbravar novos territórios; a solução de problemas e a detecção de problemas estão intimamente relacionadas em seu espírito. Por este motivo, a curiosidade pode perguntar, a respeito de qualquer projeto, tanto 'Por quê?' quanto 'Como'" (SENNET, 2008, p. 22).

É com a inspiração do artífice que delimitamos nosso encontro metodológico. Utilizamos a abordagem qualitativa, a partir de Denzin e Lincoln (2006), por entendermos que este tipo de pesquisa se apresenta com diferentes significados, de acordo com os fatos, tempos e fatos históricos e a diversidade de cada contexto. Yin (2016) também nos ajuda a ampliar o entendimento de pesquisa qualitativa, a partir da concepção de que este tipo de pesquisa contribui com revelações sobre conceitos existentes ou emergentes que podem ajudar a explicar o comportamento social e humano.

Como método de pesquisa, o estado da arte nos permitiu ampliar a compreensão sobre a flauta doce e constatar o que se tem produzido sobre ela no âmbito acadêmico, não só da Educação Musical, mas também em outras áreas do conhecimento. Os dados foram coletados por meio da técnica de coleta de dados via *Internet*.

Em um primeiro momento, buscou-se pelas produções realizadas em programas de pós-graduação, ou seja, teses e dissertações sobre a flauta doce, e que estão disponibilizadas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (IBICT), base que integra os sistemas de informação das instituições de ensino e pesquisa do Brasil, em que, a partir do descritor "flauta doce", chegou a um total de 47 trabalhos. Destas produções foram encontradas 35 dissertações e 12 teses.

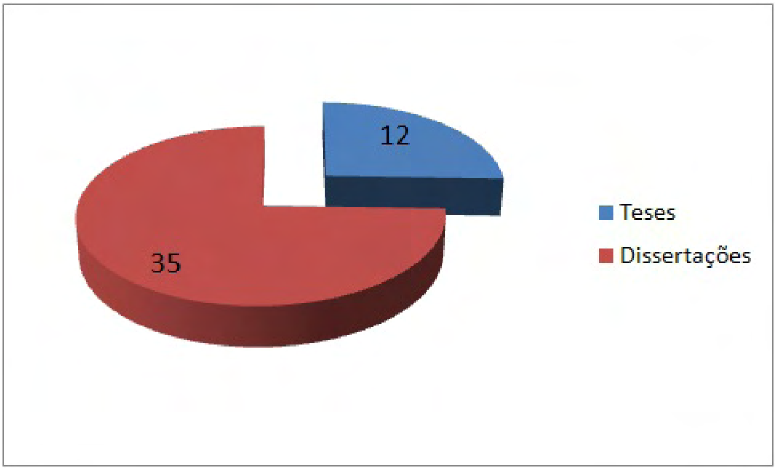


Gráfico 1: Quantitativo de Teses e Dissertações – IBICT.

Fonte: Elaborado pelos autores, 2022.

Observou-se que estas produções são oriundas de diferentes programas de pós-graduação (PPGs) e linhas de pesquisa, não estando apenas situadas no campo da Educação Musical. Dentre os PPGs, foram encontrados nas áreas das Artes, Desenvolvimento e Meio Ambiente. Educação, Engenharia Elétrica, Estudos de Cultura Contemporânea, Física, Música e Saúde do Adulto. A tabela apresentada a seguir apresenta as categorias de programas de pós-graduação, seguidas dos quantitativos de teses e dissertações encontrados em cada uma delas.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO	**QUANTIDADE DE PRODUÇÕES**
Música	26
Educação	13
Artes	2
Desenvolvimento e Meio Ambiente	1
Engenharia Elétrica	1
Estudos de Cultura Contemporânea	1
Física	1
Saúde do Adulto	1
Computação	1
Total de Produções	**47**

Tabela 1: Quantitativo de Produções por PPGs.

Fonte: Elaborado pelos autores, 2022.

A escolha por trazer teses e dissertações deve-se ao fato de estes tipos de

produções apresentarem um complexo aprofundamento sobre o tema e por demonstrarem um conhecimento inédito e aperfeiçoado sobre a flauta doce.

Ao analisar a tabela apresentada anteriormente, pode-se constatar que a flauta doce tem sido pesquisada, problematizada e sua presença está marcada em diferentes áreas do conhecimento, transitando entre as humanas e as exatas, na Educação e na Saúde, Artes e Engenharias, além do Meio Ambiente, dentre outras áreas. Observou-se, portanto, que a maioria das investigações acerca da flauta doce encontra-se concentrada nos Programas de Pós-Graduação em Música (26) e Educação (13), perfazendo um total de 39 ocorrências, ou seja, 82,9% dos trabalhos produzidos e, como já explicitado, que se encontra na Plataforma IBICT.

A maior incidência na Música justifica-se, tendo em vista que os estudos sobre a flauta doce integram a Música, podendo se apresentar nas investigações de diversas subáreas internas a ela. Conforme a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), as subáreas são: Composição e Sonologia; Educação Musical; Etnomusicologia; Música Popular; *Performance* Musical; Musicologia, Estética Musical e Interfaces (Mídia, Semiótica, Musicoterapia); Teoria e Análise Musical. Portanto, pesquisas sobre a flauta doce podem aparecer em, praticamente todas estas subáreas. No que se relaciona à Educação, também vale destacar que a flauta doce tem sido utilizada há anos como forma de iniciação musical ou mesmo na continuidade dos estudos musicais. Desse modo, entende-se a prevalência em ambas as áreas, Música e Educação.

Na continuidade das buscas, procurou-se sobre o que tem sido produzido e publicado sobre flauta doce no âmbito das principais revistas e periódicos de Música e Educação Musical. Para isso, foi realizada a coleta dos dados, também a partir do descritor “flauta doce”, nos seguintes periódicos e revistas: Revista da Associação Brasileira de Educação Musical (Revista da ABEM), Revista OPUS, que é da ANPPOM, Revistas Orfeu e Ouvirouver. Abaixo é apresentado o quantitativo das produções encontradas em cada revista mencionada.

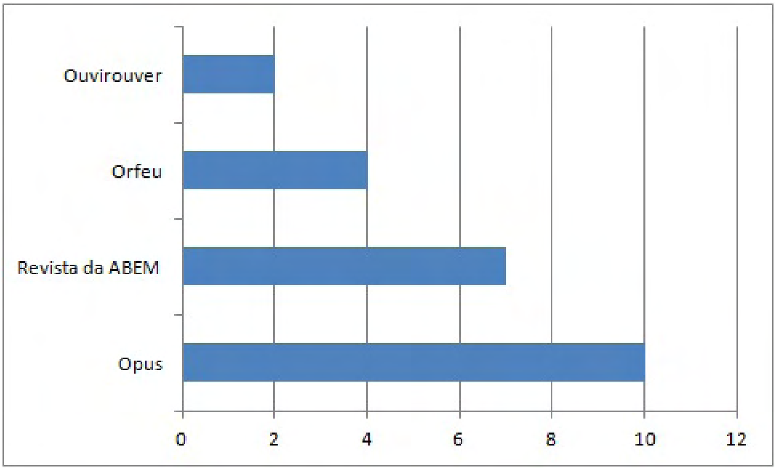


Gráfico 2: Quantitativo de Artigos sobre Flauta Doce em Periódicos.

Fonte: Elaborado pelos autores, 2022.

Ao analisar o gráfico de artigos sobre flauta doce em periódicos, como Ouvirouver, Orfeu, Revista da Abem e Opus, encontra-se um quantitativo de 23 artigos. Este é, ainda, um cenário desafiador, pois se constata, ainda, a parca produção sobre flauta doce nos principais periódicos de Música e Educação Musical. Esta proporção é ampliada, em detrimento da flauta doce, quando há a busca comparada por produções de outros instrumentos musicais. Desponta, nesta perspectiva, um número mais expressivo para instrumentos como o piano, por exemplo, comparativamente à flauta doce.

Após a coleta destes dados, entre teses, dissertações e publicações revistas e periódicos, passou-se à análise de conteúdo proposta por Moraes (1999) como técnica para análise destes dados. A análise de conteúdo constitui-se uma metodologia de pesquisa usada para descrever e interpretar o conteúdo de toda classe de documentos e textos. Essa análise, conduzindo a descrições sistemáticas, qualitativas ou quantitativas, ajuda a reinterpretar as mensagens e atingir uma compreensão de seus significados num nível que vai além de uma leitura comum (MORAES, 1999).

Para a disposição e sistematização das produções encontradas sobre flauta doce, os dados foram organizados, a fim de analisar os temas em que se inserem as pesquisas que tratam sobre flauta doce. Os dados apresentados na tabela 2 são resultantes desta análise criteriosa, a partir das produções, considerando-se os programas de pós-graduação, citados anteriormente na tabela 1.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO	TEMÁTICAS ABORDADAS
Música	*Performance* musical em grupos de flauta doce; flauta doce em projetos sociais; ensino particular de flauta doce; composição; musicalização; história da flauta doce; repertório.
Educação	Práticas pedagógicas com flauta doce na educação básica; formação de professores de música; projetos sociais; presença da flauta na aula de música.
Artes	*Performance* e musicologia com flauta doce no século XX.
Desenvolvimento e Meio Ambiente	Presença da flauta doce em projetos sociais que ocorrem em comunidades em vulnerabilidade.
Engenharia Elétrica	Estudo comparativo da flauta doce a outros instrumentos de sopro.
Estudos de Cultura Contemporânea	História, repertório e escrita musical para flauta doce.
Física	Estudo acústico sobre a flauta doce em comparação com a flauta transversa.
Saúde do Adulto	Flauta doce em projetos de bem-estar para familiares enlutados
Computação	Criação de um software para o ensino de flauta doce na modalidade EAD.

Tabela 2: Temáticas das Teses e Dissertações sobre flauta doce.

Fonte: Elaborado pelos autores, 2022.

Ao visualizar a tabela 2, observa-se que as temáticas *performance* musical em grupos de flauta doce, flauta doce em projetos sociais, ensino particular de flauta doce, composição, musicalização, história da flauta doce e repertório foram os que apareceram. Reitera-se que Música foi a categoria em que mais foram encontrados artigos nos PPGs, conforme a tabela 1, ou seja, 23 artigos.

Educação, categoria em que constaram 13 artigos, apresentou as temáticas das práticas pedagógicas com flauta doce na educação básica, formação de professores de música, projetos sociais e presença da flauta na aula de música.

Ao analisar a tabela como um todo, observa-se que a temática dos projetos sociais foi encontrada em ambas as categorias, ou seja, em Música e em Educação, com uma ocorrência em cada uma. Isso parece revelar a importância deste modo de trabalho, não apenas para a flauta doce, como também para a Educação Musical como um todo. Os projetos sociais têm, ao longo dos anos, demonstrado a potência de sua existência e o quanto têm contribuído com a área.

De um modo geral, a Educação Musical aparece potencializada, ao ser analisada a tabela 2, tendo em vista o ensino e a aprendizagem da música. Temáticas tais como ensino particular de flauta doce, musicalização, práticas pedagógicas com flauta doce na educação básica e presença da flauta na aula de música, que se encontram em Música

e Educação, remetem ao ensino de música, com a flauta doce, de um ou de outro modo. Isso é importante, pois coloca no foco a flauta doce e a Educação Musical. É um fato que não existam muitas publicações, mas o que já existe, demonstra as possibilidades de crescimento nesta perspectiva.

Destaca-se, também, o aparecimento da temática da *performance*, tanto na categoria Música quanto Artes. Isso se justifica, na medida em que os periódicos especializados em ambas as categorias acolhem artigos que tratam da execução instrumental em diversos instrumentos musicais, sendo possível, também, encontrar a flauta doce. Vale, ainda, referir aqui, que este número poderia ser maior, dada a beleza da sonoridade da flauta doce, bem como o fato de ser um instrumento musical de muitas possibilidades. Entende-se que se esteja em um processo que quiçá, será ampliado.

As análises em torno da temática da flauta doce, nas diversas categorias, podem ser múltiplas e diversas. À guisa de outras menções, vale destacar temáticas como o estudo acústico sobre a flauta doce em comparação com a flauta transversa e a criação de um *software* para o ensino de flauta doce na modalidade EAD, nas categorias Física e Computação, respectivamente. Entende-se que, ao ser estudada em outras áreas, a flauta doce pode, também, ser vista como um instrumento potente e de grandes possibilidades. É o que se almeja.

5 | CONCLUSÕES

Pesquisar a flauta doce na perspectiva da Educação Musical não é um caminho fácil. Este instrumento musical, por mais inspirador que seja em sua história e a beleza do aprendizado musical que possibilita, carrega em si grandes desafios, muitos percebidos como *tabus,* como, por exemplo, a escolha do instrumento para uso, apenas, em atividades de iniciação musical, além do pouco conhecimento de suas possibilidades técnicas e artísticas como instrumento solo.

Outro *tabu* que se apresenta sobre a flauta doce é a concepção de que qualquer um que entenda minimamente sobre o instrumento, pode ensiná-lo. Isto que chamamos de *tabu* tem sido algo recorrente, principalmente nos cursos de Licenciatura em Música, tanto é que a flauta doce é um dos raros, senão o único instrumento musical que precisa estar sempre se afirmando e mostrando a que veio, especialmente nas produções acadêmicas.

Nesta pesquisa, a partir do levantamento de teses e dissertações disponibilizadas na IBICT, pode-se constatar que a flauta doce tem sido estudada não apenas sob a perspectiva da Educação Musical, mas também da Engenharia, Física e Saúde, somente para lembrar algumas que apareceram na pesquisa. O instrumento tem sido foco de estudos, experiências, pesquisas e reflexões, o que nos dá a dimensão do que seja a potência da flauta doce, instrumento que tem estado presente nas escolas, na formação de professores e em demais espaços que visam ao ensino de música.

Os espaços de produção de conhecimento, e, aqui, destaca-se, a pós-graduação têm sido importantes meios de contribuir para o desenvolvimento da sociedade como um todo e assegurar o papel da ciência em nossas vidas. E, constatar que a flauta doce tem feito parte destas produções de conhecimento, reforça a sua importância e seu papel na Educação Musical.

Como mencionado, as produções sobre flauta doce do tipo tese e dissertação vêm do âmbito de distintos programas de pós-graduação. Para a realização deste texto, partimos exclusivamente das produções que tratam da temática da Educação Musical, encontradas nos periódicos, por percebermos que estas apontam para a presença da flauta doce em espaços e meios considerados de importância, a escola é um deles.

REFERÊNCIAS

ANDERS, Fernanda. **Fazendo música juntos**: narrativas de integrantes do conjunto de flautas doces da Uergs. Tese de Doutorado; Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Santa Maria, 2019.

BARBOSA, Fabiano da Silva. A flauta doce: Um instrumento musicalizador dos tempos modernos**.** **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**. Ano 05, Ed. 05, Vol. 03, pp. 126-150. Maio de 2020. ISSN: 2448-0959. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/flauta-doce>. Acesso em 07 jul. 2021.

BEINEKE, Viviane. A educação musical e a aula de instrumento: uma visão crítica sobre o ensino da flauta doce. Santa Maria, 1997. **Expressão**, ano 1, n.1/2, p. 25-32.

BENASSI, Claudio Alves. A flauta doce: a história do percurso desse instrumento na música contemporânea. **Revista Eletrônica Discente História.com**. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2013, p. 1-16. Disponível em <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/historiacom/article/view/3>. Acesso em 07 jul. 2021.

CAMPOS, Bruna Oliveira. KAISER, Izaura Serpa. Flauta doce como instrumento democrático na alfabetização musical para crianças entre cinco a oito anos: uma experiência no setor de musicalização da UFRJ. **XV Encontro Regional Centro-Oeste da Associação Brasileira de Educação Musical**, 2018.

CUERVO, Luciane. Musicalidade na performance: uma investigação entre estudantes de instrumento. **Revista da Abem**, 2009. Disponível em <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/234>. Acesso em 07 jul. 2021.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yonna S. et al. **O planejamento da pesquisa qualitativa:** teorias e aprendizagens. Porto Alegre: Artmed, 2006.

GALWAY, James. **A música no tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MENDES, Rosicléia Lopes Rodrigues; SILVA, Susie Barreto da. **A prática da flauta doce na escola como instrumento educativo.** Publicado em 2010. Disponível em <http://www.webartigos.com/artigos/a-pratica-da-flauta-doce-na-escola-como-nstrumento-educativo/36663/>. Acesso em 07 jul. 2021.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4125089/mod_resource/content/1/Roque-Moraes_Analise%20de%20conteudo-1999.pdf>. Acesso em 07 jul. 2021.

O'KELLY, Eve. **The recorder today**. New York: Cambridge University Press. 1990.

PAOLIELLO, Noara de Oliveira. **A flauta doce e sua dupla função como instrumento artístico e de iniciação musical**. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/61710931/A-flauta-doce-e-sua-dupla-funcao-como-instumento-artistico-e-de-iniciacao-musical>. Acesso em 07 jul. 2021.

PEDRINI, Juliana Rigon; SILVA, Rafael Rodrigues da. Uso da flauta doce no ensino médio: Relato de experiência sobre a escolha de repertório na educação musical. **XX CONGRESSO NACIONAL DA ABEM**, 2011. Vitória.

SASSE, Ângela Deeke. **Doce Flauta Doce**: um estudo de caso sobre o papel do espetáculo didático em atividades de apreciação musical direcionadas ao público infantil. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música. Departamento de Artes; Universidade Federal do Paraná. 2016.

SENNETT, R. **Juntos**. Os rituais, os prazeres e a política da cooperação. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

YIN, Robert. K. **Pesquisa qualitativa do início ao fim**. Porto Alegre: Penso, 2016.

CAPÍTULO 13

RACHEL DE QUEIROZ: UMA ESCRITORA ALÉM DE SEU TEMPO

Data de aceite: 01/04/2022

Lídia Carla Holanda Alcantara
Universidade Federal do Pará

RESUMO: O presente artigo busca mostrar um pouco da vida da escritora Rachel de Queiroz, visto que ela teve um grande papel na sociedade brasileira e na literatura brasileira também. Tendo escrito diversos títulos famosos, foi sucesso de vendas, tendo formado diversos leitores, não apenas enquanto estava viva, mas até hoje. Em uma sociedade dominada por homens, faz-se necessário enaltecer o trabalho de mulheres que tiveram destaque e sucesso, principalmente em uma época em que isso não era comum. Para tanto, utilizaremos os trabalhos de Luis Bueno, Alfredo Bosi e Nelly Coelho.
PALAVRAS-CHAVE: Rachel de Queiroz; Literatura; Roamance.

ABSTRACT: This article seeks to show a small part of the life of the writer Rachel de Queiroz, since she had a great role in Brazilian society and in Brazilian literature as well. Having written several famous titles, she was a bestseller, having formed several readers, not only while she was alive, but to this day. In a society dominated by men, it is necessary to praise the work of women who have had prominence and success, especially at a time when this was not common. For that, we will use the works of Luis Bueno, Alfredo Bosi and Nelly Coelho.
KEYWORDS: Rachel de Queiroz; Literature; Novel.

1 | INTRODUÇÃO

O presente artigo busca trazer um recorte da vida e da obra da escritora nordestina Rachel de Queiroz, e responder: quem foi esta mulher, a primeira a fazer parte da Academia Brasileira de Letras , descendente de José de Alencar, e que ficou nacionalmente conhecida aos vinte anos? Veremos a seguir.

2 | VIDA E OBRA

Rachel de Queiroz nasceu em 17 de novembro de 1910, em Fortaleza (CE), tendo falecido aos 92 anos, em 04 de novembro de 2003, às vésperas de completar 93 anos. Além de romancista, foi cronista, ensaísta, tradutora, teatróloga e jornalista. Motivada pela seca do Nordeste, em 1917, sua família mudou-se para o Rio de Janeiro, e logo depois para Belém do Pará. Em 1919, retornaram a Fortaleza, onde iniciou seus estudos. Mais tarde, em 1925, formou-se professora no Colégio da Imaculada Conceição. Interessada desde muito nova pelas Letras, em 1927 começou a escrever crônicas e poesias para o jornal O *Ceará*, sob o pseudônimo de Rita de Queluz, tornando-se, posteriormente, redatora efetiva. Foi nesse jornal que publicou seu primeiro romance em forma de folhetim, intitulado *História de um nome*, mas foi com a publicação de *O Quinze*, em 1930, editado pela própria Rachel de Queiroz, quando tinha apenas

vinte anos, que a escritora ganhou notoriedade. O título faz referência à grande seca de 1915, a qual ela própria e sua família vivenciaram no Nordeste, o que causou sua mudança em 1917, como já dissemos, primeiramente para o Rio de Janeiro e depois para Belém.

Luís Bueno, em seu livro *Uma história do romance de 30*, fala sobre *O Quinze* e o classifica como "certamente o mais ruidoso sucesso do período" (2006, p. 124). Aliás, o autor discorre sobre o livro de estreia de Rachel de Queiroz, acrescentando que "[...] estourou no ambiente literário brasileiro, chamando a atenção de críticos, de escritores de primeiro plano e ganhando uma segunda edição logo no ano seguinte ao seu lançamento [...]" (2006, p. 124). O que chama a atenção de Luis Bueno, aliás, não é apenas o sucesso alcançando por Queiroz com esse romance, mas também, a forma como ele é construído. O autor diz que a escritora faz os leitores entrarem em contato com a seca, aproximando-se do romance naturalista e ao mesmo tempo afastando-se dele, colocando em foco não apenas a seca em si, mas também "a problemática da relação do homem com a terra" (2006, p. 125). Queiroz consegue mostrar que o sofrimento causado pela seca tem razões sociais, morais, humanitárias, e precisaria da ajuda de pessoas poderosas pqra ser solucionado.

Luis Bueno classifica *O Quinze* como "o grande marco da renovação pelo qual passaria o romance brasileiro da década de 30, porque foi capaz de construir uma síntese de uma série de questões relevantes" (2006, p. 132). E, apesar de mostrar que o livro desagradou a alguns críticos, como Afrânio Coutinho, talvez pela sua construção muito linear, pela aparente simplicidade, ou pela própria temática e pela construção de personagens, Luis Bueno permanece firme na opinião – a qual partilha com outros críticos também – de que *O Quinze* trouxe um "sabor tão forte de coisa nova" (2006, p. 133), fazendo-se repensar, inclusive, a posição da mulher na literatura brasileira. Isso porque o romance, o qual se duvidou em certo ponto de ter sido escrito por uma mulher, é considerado pelo autor como um "verdadeiro marco da literatura feminina 'séria' entre nós" (2006, p. 283). Não entraremos aqui no porquê do autor ter utilizado o termo 'séria' ao lado de 'literatura feminina', nem o que ele quis dizer com 'literatura não séria', tampouco em porque se achava que uma mulher não poderia escrever um romance tão bem tecido, pois isso por si só traria debate para outro artigo. Focaremos, sim, no fato de que uma mulher, uma escritora, ganhou notoriedade em um sociedade patriarcal.

Depois de ganhar notoriedade com *O Quinze*, tendo sido aclamada pela crítica e agraciada com o prêmio Graça Aranha da Academia Brasileira de Letras, Queiroz mudou-se novamente para o Rio de Janeiro, dedicando-se a atividades na imprensa, colaborando com jornais como *O Jornal, Folha Carioca, Última Hora,* dentre outros. Escreveu, ainda, crônicas para a revista *O Cruzeiro*, entre os anos de 1940 e 1950, onde também publicou seu outro romance-folhetim, *O galo de ouro* (1950), o qual foi publicado como livro em 1986. Além disso, dedicou-se à tradução de diversos livros da literatura inglesa, francesa e espanhola.

Ligada à política, aderiu ao Partido Comunista na década de 30, o que lhe rendeu

uma prisão. Mais tarde, desligou-se do partido e apoiou o golpe militar de 64. Seu livro *Caminho das pedras*, de 1937, é fruto dessa época de tensões políticas, e traz em seu cerne uma discussão política e feminista. Em 1932, havia publicado *João Miguel*, e depois, em 1939, *As três Marias*, sendo este último aclamado inclusive por Mario de Andrade.

Luis Bueno mostra que Rachel de Queiroz, em 1937, sofreu com as críticas negativas após a publicação de *Caminho das pedras*:

> Quem for conferir *O Jornal* de 7 de março vai encontrar um artigo que é tudo, menos crítica literária. Assinado por um certo Luís de Mello Campos – um desconhecido, possivelmente um pseudônimo – o texto tem objetivo de não apenas desqualificar o livro, como também desautorizar a autora [...]. Diz que *O Quinze* era interessante, *João Miguel* bem pior e mesmo assim pôde contar com a benevolência da crítica, mas que *Caminho de Pedras* era de fato um desastre (BUENO, 2006, p. 427).

Apesar de Luis Bueno não atribuir relevância a essa publicação, dizendo que provavelmente viria de um intelectual do partido comunista, afirma que, ao desacreditar *Caminho de Pedras*, a crítica em questão não foi a única:

> O livro foi no geral mal recebido – e se pode dizer mesmo que mal lido. Por ter sido entendido como romance proletário num momento em que isso parecia a muitos condenável, mera moda que já ia passando, foi tido como uma decepção e mesmo um passo atrás na obra da autora e na evolução do romance brasileiro (2006, p. 428).

No entanto, o autor nos mostra que *Caminho de Pedras* foi, apesar de tudo, "o primeiro romance brasileiro a ter como centro temático as dificuldades da militância, que seriam tão comuns no período da abertura política do final dos anos 70" (2006, p. 431), considerando-o compatível com a vida dos brasileiros na época, com o impasse que viviam. Não havia muitos militantes, e havia inimigos de difícil reconhecimento. Um país em que "todos vão para a frente, sem saber exatamente para onde" (2006, p. 439).

Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, define *Caminho de Pedras* como

> conscientemente político: a sua redação, em 36, coincide com o exacerbar-se das correntes ideológicas no Brasil à beira do Estado-Novo: comunismo [...] e integralismo. [...] É um romance populista, isto é, um romance que situa as personagens pobres "de fora", como quem observa um espetáculo curioso que, eventualmente pode comover. Os problemas psicológicos que já tendiam a ocupar o primeiro plano em *Caminho das Pedras* fazem-no decididamente [em] [...] *As três Marias* (BOSI, 2006, p. 423).

Bosi assinala que se os personagens de *Caminho das Pedras* não têm seus conflitos psicológicos tão densamente explorados, ao passo que o próximo romance de Rachel de Queiroz, *As três Marias*, traz esses conflitos para o primeiro plano.

Vale ressaltar que a escritora nordestina foi premiada, também, por seu trabalho no teatro. Pela autoria de *Lampião*, em 1953, recebeu o Prêmio Saci, e por *A beata Maria do*

Egito, em 1957, recebeu o Prêmio INL e Prêmios Paula Brito e Roberto Gomes.

Em 1975, publicou Dôra Doralina, e em 1992, *Memorial de Maria Moura*, ambos tendo personagens femininas fortes como protagonistas – como a maioria de seus romances. Talvez seja por isso que Duarte (2005, p. 105) classifica as obras de Rachel de Queiroz como "espécie de marco ou emblema do processo de emancipação social da mulher brasileira no século XX". *Memorial de Maria Moura*, inclusive, rendeu à Rachel de Queiroz o Prêmio Camões – a primeira mulher a recebê-lo – e o Prêmio Juca Pato, em 1993. A romancista publicou ainda, em 1998, um livro de suas próprias memórias, de caráter intimista. Adentra, antes disso, no mundo da literatura infantil, publicando, dentre outros, *O menino mágico*, em 1969, pelo qual ganhou o Prêmio Jabuti de Literatura Infantil, da Câmara Brasileira do Livro de São Paulo. Em 04 de agosto de 1977 foi eleita para a cadeira nº5 da Academia Brasileira de Letras, sendo sucessora de Cândido Mota Filho, tomando posse no dia 04 de novembro de 1977. Em 1998, publicou com sua irmã Maria Luiza, um livro de memórias intitulado *Tantos anos*. Sobre esse livro, Heloisa Buarque de Hollanda fala em seu site:

> A ideia expressa no início do livro é a de recusar as formas da memória heróica oferecendo duas versões – a dela e a de sua irmã, Maria Luíza – sobre os mesmos fatos. Seu projeto, também explícito, seria o de um voluntário baixo empenho no relato destas memórias, comprometendo-se em "apenas não mentir", legitimando assim omissões e recusando-se garantir a presença completa do conjunto de suas lembranças. Estruturado em capítulos quase auto contidos, *Tantos Anos* mistura relatos gravados, textos escritos, perfis ou mesmo crônicas já publicadas, em torno do que elege como sendo os temas centrais de sua biografia: família, literatura, política [...].

Sempre fugindo do que é considerado comum, a própria Rachel fala em seu livro que não gosta de memórias literárias ou confissões, e promete não mentir em seu texto. Por isso chama sua irmã para ser sua parceira nessa escrita, dando assim mais credibilidade às suas histórias.

Rachel de Queiroz teve algumas de suas obras transpostas para a grande e pequena tela, o que já mostrava seu grande prestígio. *As três Marias* foi adaptado na forma de telenovela pela Rede Globo em 1980, dirigida por Herval Rossano. Em 1981, *Dôra, Doralina* estreou no cinema sob a direção de Perry Salles. Mais tarde, em 1994, é a vez do romance *Memorial de Maria Moura* ser adaptado para a televisão no formato de minissérie, cujo processo de transposição será objeto do nosso estudo.

Depois de tantas publicações, consagrações, prêmios, e de ter recebido o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (06.12.2000), Rachel de Queiroz faleceu no Leblon, Rio de Janeiro, aos 92 anos, vítima de um infarto do miocárdio, em sua casa.

Rachel de Queiroz foi uma

> escritora de linhagem humanista, [...] [que revelou] em seu universo literário

> a crença de que o humano se caracteriza pela vida do espírito, aquela que decide, no íntimo sentir de cada um, o verdadeiro valor das coisas, pois, reduzidas a si mesmas, elas não valem nada. Consciente de que toda mudança estrutural, em qualquer sistema social, depende visceralmente de mudanças profundas na consciência ou mentalidade de cada indivíduo, Rachel cria um universo dramático, mas fundamente permeado por uma intensa paixão pela vida e sede de comunhão humana (COELHO, 2002, p. 554).

Sendo assim, as obras de Rachel de Queiroz trazem em suas páginas diversas questões políticas e sociais, colocando em perspectiva as relações e consciência humanas, por meio de uma literatura carregada de significados, os quais penetram a fundo em seus intensos personagens. A escrita de Rachel de Queiroz, desde o seu surgimento até a contemporaneidade, tem sido constantemente revisitada, oferecendo-se diferentes olhares, por diferentes perspectivas e também possibilitando o diálogo com outras artes e outras mídias.

Ao inserirmos o nome "Rachel de Queiroz" como tema de pesquisa, na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações, obtemos aproximadamente dezessete resultados, que atestam importantes estudos vinculados a diferentes vertentes.

A primeira dissertação a aparecer é intitulada *Memorial de Maria Moura: percurso crítico e representação da memória*, de Laile Ribeiro de Abreu, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais. O trabalho estuda justamente o romance que é objeto de estudo do presente trabalho, mas sob a perspectiva da memória, associada às diversas vozes que narram o romance.

Outra dissertação, defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, intitulada *A realização de um imaginário sobre a seca de 1915 a partir do romance de Rachel de Queiroz*, de autoria de Suelen Mariano de Sousa, trata-se de um estudo sobre o primeiro livro publicado pela escritora, *O Quinze*, que, como já dissemos anteriormente, tem como foco a grande seca do Nordeste de 1915.

Já na Universidade Presbiteriana Mackenzie, foi defendida a dissertação *Rachel de Queiroz cronista: um exame de aspectos literários e lingüísticos de sua 'Última página' em 'O Cruzeiro*, realizada por Ana Roza da Silva. Esse trabalho traz uma Rachel pouco lembrada, a cronista, apesar das crônicas terem feito parte de vários anos da vida da escritora.

Na Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Jerri Antonio Langaro, com a dissertação intitulada *De sinhazinha à jagunça/ de senhorinha à senhora: uma leitura de Memorial de Maria Moura e Dôra, Doralina*, traz um estudo sobre a representação do feminino na escrita queiroziana.

No universo das teses, temos o trabalho *O artesanato de si: uma leitura do devir matriarcal a partir de Rachel de Queiroz*, de Jailma Moreira, da Universidade Federal da Bahia, o qual utiliza os escritos, inclusive autobiográficos, de Rachel de Queiroz, para a realização de um estudo de gênero e sobre feminismo.

Na Universidade Estadual de Campinas, Angela Harumi Tamura defendeu tese intitulada *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. Esse trabalho estuda duas das protagonistas femininas da escritora, as quais são consideradas transgressoras e feministas: Maria Moura e Beata Maria do Egito.

As pesquisas aqui assinaladas são apenas um pequeno recorte dos trabalhos científicos escritos acerca da obra de Rachel de Queiroz. Significa dizer que é uma autora de extrema relevância não apenas para os leitores e críticos, mas também para a comunidade acadêmica. Ademais, o fato de ela continuar a ser estudada na Academia e em Universidades, nos faz pensar que Queiroz, sendo uma mulher e e escritora bem à frente de seu tempo, segue sendo uma artista com uma vasta obra, que é constantemente lida, relida, interpretada, reinterpretada, e por ser plena de significados, os estudos sobre sua obra nunca se esgotam.

3 | CONCLUSÃO

Rachel de Queiroz foi uma escritora muito à frente de seu tempo. Escreveu, em um mundo dominado por homens, e foi extremamente bem sucedida em uma sociedade patriarcal. Fez sua voz ser ouvida, e não apenas a sua própria voz: a de tantas mulheres, por meio de suas personagens, que representaram – e continuam a representar- a luta feminina. A representativa, especialmente em uma época em que as mulheres tinham ainda menos voz que hoje, foi importante para que possamos ver o quanto, enquanto mulheres, escritoras, autoras, é possível se fazer ouvir. E dessa forma, Rachel de Queiroz deixou sua marca… e, talvez mesmo sem saber, abriu caminho para tantas outras mulheres que vieram depois dela.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.**São Paulo: Cultrix, 2012.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. Campinas: EDUSP, 2006.

CEIA, Carlos. www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=558&Itemid=2, acesso em 27 de março de 2014.

COELHO, Nelly. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Classe e gênero no romance de Rachel de Queiroz**. In: ______. *Literatura, política, identidades.* Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/tantos-anos/, acesso em 31 de outubro de 2013.

SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

CAPÍTULO 14

RACIAL AND TEXTUAL TRANSLATION IN THE NOVEL *IO, VENDITORE DI ELEFANTI,* BY PAP KHOUMA: *SIGNIFYIN(G)*, ESHU AND IDENTITY MOBILITY IN BLACK FICTION

Data de aceite: 01/04/2022

José Endoença Martins
Graduate Program in Transcultural Practices
UNIFACVEST (Lages), Brazil
Research Group Educogitans
NEAB/FURB (Group of African Brazilian Studies)
NEAB/UFPR (Group of African Brazilian Studies)

ABSTRACT: When the Afro-Brazilian poet Trindade (2008) describes himself, in verses such as "*a black woman took me to Church*" and "*another black woman took me to Macumba*", he transfers the experience of the Orisha Exu from the divine level to the human realm. Similar to the dual mobility of Trindade's "lyrical self," Eshu celebrates his own dual representation in two-headed sculptures of himself. In the field of the literary theory of African descent, the duality of the poet and that of the Orisha rearticulate themselves, through Gates's (1988) concept of the *Signifyin(g*). From Gates's perspective, the Signifyin(g) works as the black literary specificity of building dialogue between two black texts, or two cultural realities. In this sense, this study aims at delineating the "*call-and-response*" process, by means of which the original novel *Io, Venditore di Elefanti* by the Italian-Senegalese novelist Pap Khouma (2015) and its translated version into English as *I Was an Elephant Salesman* establish dialogical supplementarities. Within the racial scope, intertwining and split tend to occur between Western Italianness and African Senegaleseness; within the linguistic arena, disagreements and harmonies between Italian language and English tongue are created. The analysis of both the interracial and the intertextual distinctions and agreements is based on the discussion of specific translational axes, combining the rendition of the black subject with that of the black text. Both racialized and linguistic conversation through *Signifyin(g)* and Eshu helps us understand the translational process as a dialogic play between two distinct cultural worlds and two specific black literary products. In the case of the translation of the black subject (the Senegalese [African] immigrant living in Milan), there is the approximation, remoteness, or fusion of black and white cultures values, captured by the concepts of *Negriceness*, *Negritude* and *Negriticeness*. In the sphere of the translation of the black novel, there occur similarity, differentiation and combination between the source and target texts, endorsed by the notions of *Paralatio*, *Similatio* and *Translatio*.
KEYWORDS: *Signifyin(g)*. Eshu. Translation. Negriticeness. Translatio.

RESUMO: Quando o poeta afro-brasileiro Trindade (2008) se descreve, em versos como "uma negra me levou para a Igreja" e "outra negra me levou para a Macumba", transfere a experiência do orixá Exu do nível divino para o reino humano. Semelhante à dupla mobilidade do "eu lírico" de Trindade, Exu celebra sua própria dupla representação em esculturas com as duas cabeças de si mesmo. No campo da teoria literária dos afrodescendentes, a dualidade do poeta e a do orixá se rearticulam, por meio do

conceito da *Signifyin(g)* de Gates (1988). Na perspectiva de Gates, a *Signifyin(g)* funciona como a especificidade literária negra de estabelecer diálogos entre dois textos negros, ou duas realidades culturais. Nesse sentido, este estudo busca delinear o processo de "chamada-e-resposta", por meio do qual o romance original *Io, Venditore di Elefanti* do romancista ítalo-senegalês Pap Khouma (2015) e sua versão traduzida para o inglês como *I Was an Elefphant Salesman* estabelecem complementos e suplementos dialógicos. No âmbito racial da análise, o entrelaçamento e a divisão tendem a ocorrer entre a italianidade ocidental e a senegalidade africana; na arena linguística do estudo, criam-se divergências e harmonias entre a língua italiana e a língua inglesa. A análise das distinções e acordos inter-raciais e intertextuais baseia-se na discussão de eixos tradutórios específicos, combinando a interpretação do sujeito negro com aquela do texto negro. Tanto a conversa racializada quanto a linguística por meio da *Signifyin(g)* e Exu nos ajudam a entender o processo tradutório como um jogo dialógico entre dois mundos culturais distintos e dois produtos literários negros específicos. No caso da tradução do sujeito negro (o imigrante senegalês [africano] morando em Milão), há a aproximação, afastamento ou a fusão dos valores das culturas negra e branca, captados pelos conceitos de *Negritude*, *Negritude* e *Negritice*. No âmbito da tradução do romance negro, ocorrem semelhança, diferenciação e combinação entre os textos de partida e de chegada, endossados pelas noções de *Paralatio*, *Similatio* e *Translatio*.
PALAVRAS-CHAVE: *Signifyin(g)*. Exu. Tradução. Negritice. Translatio.

> Come ci si sente da clandestini? Male. Oltretutto, si entra in concorrenza con chi sta male quanto noi. Um immigrato deve subire, tacere e subire, perché non ha diritti. Deve reprimire dentro de sé ogni reazione, svuotarsi di ogni personalitá. Subire con la consapevolezza che questa è l'unica possibilitá. **PAP KHOUMA**, *Io, Venditore di Elefanti*, 2015: 14.

> How does it feel to be an illegal Immigrant? Terrible. Mostly because you have to compete with people just as bad off as you. An immigrant has to put up with everyone and everything. He has to keep quiet and accept the worst of everything because he has no rights. He has to suppress every reaction, empty himself of his personality, and face the fact that there's nothing he can do. **REBECCA HOPKINS**, *I was an Elephant Salesman*, 2010: 04.

OPENING COMMENTS

The two epigraphs – one in Italian, another in English – introduce the theme of black migration on Italian soil. Along with gains, losses and exchanges between migrant subjects, the country left and the nation sought, migration presents itself as displacement and, as a consequence, as the potential construction of various identities. As a result, there occur the presence of two distinct but complementary displacements: the racial and the textual. In the racial scope, it is the black subjects – the Senegalese – those who feel clandestine in Italy. Kouma, the Senegalese narrator, also clarifies that "An immigrant has to put up with everyone and everything". (KOUMA 2010: 04) [*Um immigrato deve subire, tacere e subire, perché non ha diritti*]. In the textual field, we see a novel that moves from Italian to English

and, while in motion, it accounts for losses, gains and linguistic and cultural exchanges in its translated version.

If it is true that the act of migrating entails a relevant list of human losses, gains and exchanges – both racial and textual – it is also plausible to say that people's migration is articulated with people's translation. Due to the perception that migration and translation are harmonized in a triangulation that still involves tradition, we can admit that a possibility of discussing black diasporic literature may be derives from the close connection between the concept of *Signifyin(g)* and the conceptual energy of the orisha Eshu. Since the trade of Africans to the Americas, both the concept and the orisha have been associated with identity triangulation, made up of tradition, migration and translation. Thus, the encounter involving the two elements – the literary in association with *Signifyin(g)* and the racial in connection with Eshu – happens in the event of the dialogue between two distinct phenomena potentially leading to the generating of a third situation. In the literary sphere of *Signifyin(g)*, the conversation between two black texts contributes to the birth of a third literary work. Similarly, in the racial sphere of Eshu, the dialogue between the deities and the humans leads to the inevitability of a third orientation. In both cases, the third alternative will always generate more meaning. In other words, through *Signifyin(g)*, the encounter of two black texts tends to generate a third one; under the auspices of Eshu, the alliance between the gods and men will lead to a third auspicious moment of communication. In view of the triangulation involving the concept and the orisha, it can be proclaimed that, according to the philosophical-religious experience in Yoruba, "*two, it becomes three*". In other words, the union of the previous two elements under negotiation will lead to a third one, which begs to be born. Dealing with such a kind of triangulation, it can be said, then, that the black world, both in the literary arena and in the racial (religious) sphere, rearticulates itself within an evolving movement, which results in identity mobility.

Thus, the thesis that supports the triangular process under the Eshus's spell of the statement "*two, this becomes three*" can be read in these terms: "*a tradition moves towards translation through migration*". Here, the terms tradition, migration and translation arise from the racial relations they are capable of establishing. Therefore, what emerges from the thesis is that, out of the encounter between tradition and migration, translation emerges. Thus, tradition as an original entity, when touched by migration, leaves its original stage and reaches the future stage of translation. Thus, black translation – the literary through *Signifyin(g)*; the racial by means of Eshu – is always what diasporic Blackness seeks to encompass. As a result, tradition and migration are the two basic terms that attests to the phenomenon of both racial (Eshu) and textual (*Signifyin(g)*) translation.

This analysis suggests that black literature is one of the aesthetic *loci* in which the statement "*two, it becomes three*" is manifested concretely, based on the combination of tradition, migration and translation. Previous intercontinental (Africa, Americas, Caribbean, Europe) and interlinguistic (English, French, Portuguese, Spanish) studies developed by

this researcher, regarding black writers, have already confirmed the plausibility of such approach. (MARTINS, 2013) In the reflections that will be under development, both the novel *Io, Venditore di Elefanti* by Pap Khouma (1990/2015) and its English translation as *I Was an Elephant Salesman* by Hopkins (2010) will consider how textual and racial factors mutually interact. Such an mutual interweaving of the textual and the racial make it possible to ascertain the scope of the thesis, which not only problematizes the translational links between tradition, migration and translation, but also enhances the identity characteristics of mobility under the auspices of the expression "*two, it becomes three*".

IDENTITY TRIANGULATION WITHIN PAP KOUMA'S *IO, VENDITORE DI ELEFANTI* [*I WAS AN ELEPHANT'S SALESMAN*]

In the analysis of *I Was an Elephant Salesman* [Io, Venditore di Elefanti], Senegalese Kouma's (2010) inaugural novel, I seek to demonstrate the two translational stages that both black characters and black texts go through, as it happens with the narrator of he narrative and his Senegalese friends. Racially, the Senegalese citizen who leaves Africa and settles in Italy moves from his African tradition to Italian tradition, through migration. Linguistically, Kouma's novel displaces itself from the Italian literary environment into the English textual sphere, through linguistic migration. In this sense, it can be briefly said that the original version of the is the narrative of the African Pap Khouma who migrates from Senegal, settles in Milan (Italy) and, from there, narrates his migrating history and those experiences of some of his companions.

Kouma opens a personal account of his space dislocation by insisting on his identity as a Senegalese migrant on European soil. He stresses that

> I come from Senegal. I used to be a salesman. Let me tell you everything I've been through. It is a hard job, selling, only for the thoughest souls in this world. You can't be the type to give up easily. You have to use your legs and be insistent – even if they slam every door in your face. I have no idea what makes a person good at selling but I do know that those of us from Senegal have a gift. (…) But we kept selling. If we sold, we could afford to sleep with a roof over our heads and eat. This wasn't always the case, but often it was. It was by selling that I learned Italian. (KHOUMA 2010: 01-03).

In addition to his Senegalese citizenship, Khouma's (2010) reveals the activity of selling elephants [little African images] he performs and what happens to him during the practice of selling objects of lower value. He suggests that selling is a difficult job because it requires walking, physical efforts and mental persistence, in view of the resistance of potential customers to acquire his *elefanti*. He insists that the sale of elefanti in Milan is what guarantees all Senegalese some money, food and shelter. The crowning achievement of the immense selling struggle in a strange land, however, is not only survival, but essentially a cultural or linguistic gain, when he confirms that "It was by selling that I learned Italian" [*Vendendo ho anche imparato l'italiano*] (KHOUMA 2010: 03).

The Senegalese intercontinental mobility from Africa (Senegal) to Europe (Italy) and their daily displacements within the city of Milan due to the activity of selling handicrafts bring the narrator and his friends closer to the idea of translation as a specific kind of "mobile celebration", proposed by Hall (2006), when the Jamaican intellectual devotes himself to conceptualizing cultural identities in postmodern times. Here, I approach the concepts of tradition, migration and translation to the cultural identities that Hall associates with and characterizes the concept of "moveable feast" by which the construction of the identity of post-modern subjects is encompassed. "Identity becomes a 'moveable feast'", writes Hall (2006), insisting that the identity, from the postmodern perspective, is

> Formed and transformed continuously in relation to the ways we are represented or addressed in the cultural systems which surround us. It is historically, not biologically, defined. The subject assumes different identities at different times, identities which are not unified around a coherent "self". Within us are contradictory identities, pulling in different directions, so that our identifications are continuously being shifted about. (HALL 1992: 277).

From Hall's (2006) words conceptualizing identity and expanding its notional ramifications, some of its aspects deserve to be highlighted. First, Hall stresses the idea that identity is historically built in the cultural systems to which it belongs; then, he argues that the diversity and the difference involving the concept are revealed within the cultural dimensions of an "incoherent self"; finally, he believes that identities move into different directions, thus causing identifications in constant displacements. All in all, the Jamaican thinker warns us about his theoretical formulation with a categorical statement about a certain kind of innocence with which we insist in considering identity formation. "If we feel that we have a unified identity from birth to death", Hall clarifies, "it is only because we build a comforting story or 'narrative of the self' about ourselves'" (HALL 1992: 277). However, Hall closes his argument advising us that "the fully unified, completed, secure and coherent identity is a fantasy" because "we are confronted by a bewildering, fleeting multiplicity of possible identities, any one of which we could identify with – at least temporarily" (HALL 1992: 277) Luckily for Hall, he is not alone in his nuanced characterization of identity as the narrative of the "moveable feast" of an incoherent self. In order to corroborate Hall's insightful theoretical position concerning the concept of identity and its conceptual connections with the "narrative of the [moving] self", allow me to add three other contributions intending to associate identity building with the process of narrativization of people's concrete experiences. Like Hall, Appiah (1997) also considers identity building as a socially constructed phenomenon which occurs through self-narrative occurrences, explaining that "Made up stories, made up biologies, and made up cultural affinities come with every identity; each is a kind of role that has to be scripted, structured by narrative conventions to which the world can never really conform (APPIAH, 1997: 243). Sommers (1994) clearly sides both Hall's and Appiah's considerations as she declares that "it is through narratives and narrativity that we form

our social identities" and, resulting of such a statement, she insists, "we all become what we are (although ephemeral, multiple and changing) because we are located or we locate ourselves (almost always unconsciously) in social narratives almost never of our own making (SOMERS, 1994: 606). In addition, Baker (2006), in turn, also corroborates the positions of Hall, Appiah and Somers on the identity interdependencies involving the person, the narrative and the identity. However, she goes one step further by suggesting that literature is the locus of narrativity par excellence, by writing that "literature is a powerful institution for disseminating public [ontological, private, too] narrative in any society" (BAKER, 2006: 33).

From what was theoretically established in the previous paragraphs, the reader may infer that a novel like Khouma's (2010) *I Was and Elephant Salesman* (Io, Venditore di Elefanti) will become the appropriate narrative setting in which we can visualize the confluence bringing self, identity, mutability and narrativity together. From here onward, I will assume that, within this novelistic narrative, Khouma's cultural identities and those of his Senegalese partners are elaborated as the *narrative of the self* of those migrants selling *elefanti*, who roam the streets of Milan, while trading their African objects with Italian purchasers. The personal account of these Senegalese companions in a strange land occurs at three distinct levels, all of them functioning as valid strategies of identity building and survival in a hostile world. The first *identity* level associates the Senegalese Khouma and friends with the unidirectional search for the local Italian culture. Their endorsement of Italianness suggests a movement towards the western cultural experience within the Italian environment. The desire to incorporate aspects of the Italian life motivates them strongly because the group of foreigners envisions in the desired Italianness strategic and practical advantages that they, as migrants, lack, as for example, the Italian "*Green Card*" (Permesso di Soggiorno), the major document of legal stay in the country. Khouma clarifies his option and that of his friends writing about their future projects concerning individual and collective success in obtaining the "*permesso*". "Many stay. They work … and meet Italian girls. They fall in love. There are weddings … Babies are born", (KHOUMA 2010: 138), writes Khouma. The second identity level is opposed to the first one. In this second moment, other Senegalese salespeople despise and reject the benefits envisioned within the Italianness acquired by the first group of Senegalese. As a consequence of their denial of Italianness, this new contingent of migrants still aspires to recover their original cultural African values, left behind in Senegal when they decided to come and live in Milan. This second modality of identity narrative encompasses a movement towards the African cultural world, which can be here labeled Senegaleness. In fact, the original Senegalese life back in Africa seduces them again, because they really hope to find "the real Senegalese elephants" back in their homeland. Khouma evaluates this alternate narrative marked by the return home, declaring that "many of the guys rip up their *permessi di soggiorno* and return to Senegal because they want nothing more to do with Italy" (KHOUMA 2010: 143). The result of this dichotomous relationship between the desired Italianness and the wished Senegaleness

creating two distinct groups of Senegalese migrants in Milan leads to the occurrence of the double "*narrative of the self*" concerning the *elefanti* salesmen. This identity dichotomy not only generates an impasse, but also launches identity antagonism within the Senegalese migrants who are living in Milan.

The question here is how to challenge the identity polarity that separates the two groups of Senegalese who live in Milan. The ideal answer for this question we will find in Hall (1992) again, as the Jamaican theorist of the cultural studies admits that the construction of identity articulated itself as "moveable feast", thus implying both dislocation and celebration. As a result, if Italianness or Senegaleseness freezes the migrant's "self narrative" at one end (Italy) or the other (Senegal), preventing mobility and celebration to occur, these elephant salespeople will never conform to the equation "two, this becomes three", that Gates (1988) envisions within Eshu's racial properties. In other words, through the triangulation Gates perceives in the orisha, he urges that the "two" be able to advance to the "three". This appealing movement towards the mingling of Italianness with Senegaleseness is expected, thus allowing the elephants salespeople to seek and build a kind of *Senegalianness* for themselves. In fact, *Seneglianness* is the possible, potential and desirable creolization if the aim is to have a clear view of the cultural identity similar to Hall's (1992) slogan of the "moveable feast". The close relationship existing between Hall's slogan and creolization urges us to deal with Glissant's (2005) perspective regarding identity development. So, resorting to the thesis dear to Glissant (2005) that "the world is becoming creolized", allows one to accept the view that the world is turning into the kind of "moveable feast" that Hall clearly cherishes. In this regard, the idea of creolization, according to Glissant, insists on the perception that "today, the cultures of the world brought into contact with one another in a fulminating and absolutely conscious way are transformed, exchanging between themselves". (GLISSANT 2005: 18). As a result, due to such a amalgamating and galvanizing properties of distinct cultures, Glissant adds, people are abandoning ""the belief that the identity of a being is only valid and recognizable if it is exclusive, different from the identity of all other possible beings" (GLISSANT 2005: 18). The Martinican thinker of the creolization closes his arguments in favor of the cultural amalgamation of people, bringing to the front the idea of the *rizomatic identity*, according to which, within the composite cultures, "the identities are factors resulting from creolization, that is, from identity as a rhizome, from identity no longer as a single root, but as a root reaching out to other roots" (GLISSANT 2005: 27). In Khouma's (2010) novel, he most visible case of cultural creolization or rizomatic galvanization involving an Italian and a Senegalese can be seen in the quote below. In it, Khouma writes: "the officer comes over to me. He places his hand on my customer's shoulder and says, 'go ahead. Don't be so stingy, buy something. Don't be wasting this young man's time'. (…) I have great memories of Trezzano. I always sell a lot there, no matter where I try" (KHOUMA 2010: 86).

In the conjunction of Hall's (1992) *moveable feast*, Glissant's (2005) *rizomatic*

creolization and Gates's (1988) eshuist equation of "*two, it becomes three*" and *Signifyin(g)*, the identity mobility and mutability of the black subject in black literature moves from the past to the present to the future. The "three" of the equation is the future (the not yet born), while the "two" is divided between the past and the present. For the analytical purposes of the novel under scrutiny here, I postulate that, in Khouma's novel *I was an Elephant Salesman*, two major types of identity movement will be delineated, a racial one and a textual one. The racial move seeks to account for the identity triangulations of the Senegalese blacks in their connection or disconnection involving Italian Whiteness and Senegalese Blackness; the textual is interested in evaluating the identity triangulation of the novelist text, in its displacement from Italian to English, the language to which the source text is transferred. In order to characterize racial triangulation, I wish to use three concepts, *Negriceness*, *Negritude* and *Negriticeness*. When I stick to textual triangulation, I aim at employing these following three conceptions, *Paralatio*, *Similatio*, *Translatio*. Both within racial and textual translation, Italianness, Senegaleseness and Seneglianness will be dealt with analytically.

RACIAL AND TEXTUAL IDENTITIES: ESTABLISHING CREOLIZATION THROUGH TRANSLATION

The joint contribution of *Signifyin(g)* and Eshu to the analysis of Khouma's (2010) novel involving its both source and target versions calls for the definition of two additional terms. For that, I resort to Gates (1988) who, in a seminal essay, establishes the racial aspects that bring *Signifyin(g)* and Eshu together. When he explains the concept of *Signifyin(g)*, Gates clarifies that "the black tradition is double-voiced. The trope of the Talking Book, of double-voiced texts that talk to other texts, is the unifying metaphor within this book. *Signifyin(g)* is the figure of the double-voiced, epitomized by Esu's depictions in sculpture as possessing two mouths". (GATES 1988: xxv) Having two voices [*Signifyin(g)*] and possessing two mouths (Eshu) compose the elements bringing together the concept and the orisha. So, similarly, Gates envisions within Eshu a double vocality, when he considers that the orisha has two mouths. The double-mouthed orisha is able not only to combine two distinct worlds but also to add them up, thus turning into a pluralistic deity. From Gates's assertion, "if plurality comprises one form of Esu's power, a second form is his power to connect the parts. Esu is the sum of the parts, as well as that which connects to parts (…) He alone can set an action in motion and interconnects the parts" (GATES 1988: 37).

Based on the vocal duality of both the *Signifyin(g)* and Eshu, I propose, from now on, the analysis of both racial and textual translation of Khouma's novel, as the a realization of the interracial and intertextual phenomenon of "two, it becomes three ". I will start from the association of the black voice with the white voice, characterized by the concept of *Negriceness* together with the relationship involving the textual voice of Italian with the textual voice of English, symbolized in the concept of *Paralatio*.

This chosen excerpt

> **NEGRICENESS**: Finché scoppia la notizia: alla fine del 1986 si sparge la voce di una legge speciale che consentirebbe a tutti i clandestini di fruire del permesso di soggiorno. (...) Un bel giorno mi cade l'occhio sopra un manifesto dei sindicati. Parla proprio del nostro permesso di soggiorno. Gioia immensa. (...) Riesco persino a promuovere un incontro: siamo solo quattro. Ma i quattro ne convincono altri. Per la prima riunione quasi ufficiale, in una sala che ci ha concesso il sindicato, siamo in dodici. Nasce la nostra associazione. (Khouma *Io, Venditore di Elefanti* 2015:121-122).
>
> **PARALATIO**: Things proceed like this until the news breaks at the end of 1986. Word has it that a special law is going to allow all illegal immigrants to have a *permesso di soggiorno*. (…) One glorious day I spot a poster put up by the labor unions. It's all about our *permessi di soggiorno*. An immense joy comes over me. (...) I even manage to organize a meeting. It's just the four of us. But we four convince others and so there are twelve of us at the first meeting, which we hold in a room that the union has given us for the occasion. Our association is born. (Khouma trad. R. Hopkins 2010:117).

shows how the Senegalese are involved in the acquisition of the Italian cultural values. Their desire to acquire and actual acquisition of foreign values is here named *Negriceness*. For these Senegalese migrants *Negriceness* may be taken as their survival strategy in a foreign country. In addition, theoretically, *Negriceness* can also be known as the racial assimilation through which black people aim at possessing the white values they think they need to have. The positive thing about assimilating someone else's culture is that you open yourself up to the other. The negative side is that you tend to ignore the cultural values that you brought from your own country. This play between the acceptance of the foreign culture and the rejection of indigenous values remains at the core of the concept of racial or cultural assimilation, domestication or *Negriceness*. In Khouma's (2010) *I Was an Elephant Salesman*, the *Negriceness* of the Senegalese migrants is marked by the difference between the blacks they are and the blacks they want to be, in Italy. The desire to become Italians or to possess the cultural assets of the western country leads them to defeat a strong powerful way for them to perceive themselves as Italians: the so-called "*Green Card*", which in Italy is titled *Il Permesso di Soggiorno*, or the legal document that would grant them the right to stay in Italy, to live there, with a status almost equal to that which the Italian citizens have. Wishing to obtain this residence permit, the Senegalese organize meetings, meetings are held and, with the help of the union, an association is created. As a result, when they finally become Italians, that is, when they perceive themselves as Senegalese with Italian *Permessi di Soggiorno*, unfortunately they distance themselves from Senegal and, consequently, become different from those Senegalese who do not yet have, or do not wish to obtain, the Italian legal certificate. According to Memmi (2007), these new black Italians – colonized subjects – look at the Italian world positively and such a cultural

positivity is strongly desirable by the migrant. The Italian values are desired because, as Memmi puts it, this country "does not suffer from any of their [the migrants'] needs, it has all the rights, it enjoys all the goods, it benefits from all the prestige; it possesses the riches and the honors, the technique and the authority." (MEMMI 2007: 162-163) Memmi concludes that, as a result of his weakness before such a strength, "the colonized's first ambition will be to match this prestigious model, to resemble it until he disappears in it" (MEMMI 2007: 162-163).

If, on the one hand, *Negriceness* resembles racial domestication as we have seen in the previous paragraph, *Paralatio*, on the other hand, represents textual assimilation. *Paralatio* is marked by the difference between source and target texts. Italian is the language of the original version of the novel and English is the language into which the original text is translated. The linguistic difference between the source language and the target tongue is the most valuable feature of *Paralatio*. Chesterman (1997) confirms that "translators are agents of change. Translators, in fact, excel at difference" (CHESTERMAN, 1997: 02). Through the work of translators, difference between languages A and B serves to domesticate the original text in order to highlight linguistic and cultural specificities of the target language. Chesterman proposes three distinct translational devices leading to guarantee intertextual or interlinguistic differentiation. They are: the synonymy, which deals with the meaning of words; the syntax, which accounts for the structure of the sentences; the pragmatic, which refers to the elimination, or addition, of terms in the sentence. In the context of paralytic synonymy, translator Rebecca Hopkins distinguishes the word [*clandestini*] from the expression [*illegal immigrants*], differentiates [*bel*] from [*glorious*], separates [*sindicati*] from [*labor unions*] and, for the words [*incontro*] and [*reunione*] validates the same word [*meeting*]. To give visibility to the paralytic domestication of the Italian language in English, as in synonymy, the syntax marks the difference between the source text and the target text. Syntactically, the American translator Hopkins differentiates the Italian phrase [*si sparge la voce*] from its English counterpart [*Word has it*]. It also distinguishes the sentence [*that consentirebbe a tutti*] from its translation as [*is going to allow all*], replacing the Italian conditional [*consentirebbe*] with the continuous future of English [*going to*]. In Hopkins' translation, the English phrase [*I spot*] does not look like [*mi cade l'occhio*]. Further on, the phrase [*parla proprio del*] is not syntactically similar to [*It's all about*]. Hopkins takes the Italian adverbial locution [*in una sala*] and transforms it into the sentence [*we hold in a room*]. The active sentence [*nasce*], Hopkins rearranges it into the English passive [*is born*]. The semantic and syntactic differences between the source language and the target language are still present in the pragmatic *Paralatio*. Pragmatically, the translator Hopkins expands the Italian nominal locution [*Gioia immensa*] by transforming it into the English sentence [*an immense joy comes over me*], with the addition of the sentence [*comes over me*], absent in the original. The word [*quattro*] is treated pragmatically as the nominal locution [*the four of us*]. Finally, Hopkins differentiates the phrase [*siamo in dodici*] by turning it, in English, into

[*there are twelve of us*].

If it is true that, as Gates (1988) states, both *Signifyin(g)* and *Eshu* are carriers of dual racial and textual vocality, then within *Negriceness* there is the first voice of interracial difference, while within *Paralatio*, one can verify the first vocalization of intertextual distinction. In both cases, the power of domination is embodied, on the one hand, within Italianness, represented by the "*Permesso di Soggiorno*"; on the other, within the way the translator Hopkins empowers the linguistic and cultural characteristics of the English language to the detriment of Italian tongue. However, the duality of *Signifyin(g)* and *Eshu* seeks to balance this unbalanced pendulum, making it possible to energize the weakened side of duality by placing the translational emphasis on Senegaleseness and the Italian language, rather than on Italianness and English tongue.

Within the excerpt that follows,

> **NEGRITUDE**: Vengo dal Senegal. Ho fatto il venditore e vi racconterò che cosa mi è successo. È um mestiere difficile, per gente che ha costanza e una gran forza d'animo, perché bisogna usare le gambe e insistere, insistere anche se tutte le porte ti vengono sbattute in faccia. (Khouma *Io, Venditore di Elefanti* 2015:11).

> **SIMILATIO**: I come from Senegal. I used to be a salesman. Let me tell you everything I've been through. It's a hard job, selling, only for the thoughest in this world. You can't be the type to give up easily. You have to use your legs and be insistent – even if they slam every door in your face. (Khouma trad. R. Hopkins 2010: 01).

Negritude, or Khouma's certificate of racial pride and that of many Senegalese migrants, clearly manifests itself in its association with Senegal, these immigrants' homeland, and with the sale of African elefanti, the most recurrent economic activity among immigrants living in Milan. Through Khouma's narrative, one can notice, on the one hand, the distance from Italianness represented by the *Permesso di Soggiorno*, and, on the other, the approach to Senegaleseness metaphorized by the African *elefanti* objects the migrants sell. Regarding the act of selling elephants, the reader is informed that Khouma and his Senegalese friends sell various things, or *elefanti* (the elephants represent objects that come from Africa or are ordinary imitation of those existing on the black continent). It is through selling that Khouma and the Senegalese highlight not only their Africanness, but also their humanism. According to Césaire (2014), "the sum of experiences lived" by Africans defines and characterizes their "human destiny as history did" (CÉSAIRE, 2014: 81). The black humanism that Khouma and his black brothers and sisters represent in the sale of the elephants is a ministry that requires physical, psychological and racial will and resistance from the African salespeople. As Khouma (2015) writes, the Senegalese salespeople are "the toughest souls in this world" (…) who "have to use your [their] legs and be insistent" (KHOUMA 2015: 11). Such a kind of physical and spiritual strength make them to survive on his tough diasporic trajectory in the West, represented by the city of Milan, in Italy. This internal and external power that characterizes this group of Senegalese migrants is activated against all doors that close in

the face of the African salesperson.

On the other hand, *Similatio*, or the power of the Italian language over English tongue in the work of translation, is represented by the maintenance of words, phrases and structures as they are in the source language when they arrive at the target language. As the notion of *Similatio* suggests here, the translation aims at insisting on the linguistic, cultural and textual similarities between the two languages involved in the process. Linguistic and cultural similarities between language *A* and *B* is the phenomenon hat tends to distinguish *Similatio* from *Paralatio*, whose purpose, as we have demonstrated above, was to establish differences between source and target languages. The initial case of similar translation lies in the name of the country mentioned. At the lexical level, the American translator Hopkins keeps the word [*Senegal*] intact in English. Hopkins's other similar decisions regarding lexical items include the words [*gambe*], [*porte*] and [*faccia*] which are translated into English as [*legs*], [*door*] and [*face*], respectively. At the level of the nominal locution, Hopkins decides to transfer the expression [*anche se*] as [*even if*] into English. At the syntactic level, the Italian sentence [*Vengo dal Senegal*] remains similarly identical to its English counterpart [*I come from Senegal*]. Here, Venuti's (2002) words help us understand the process of *foreignization* that involves the way the concept of *Similatio* encompasses the process of translational similarity. The translation theorist affirms that the process of *foreignization*, or decolonization, within textual translation, "forces the national language and culture to register the strangeness of the foreign text" (VENUTI, 2002: 155).

As we have previously demonstrated, both racial and textual translational dislocations are measured with black people's racial duality and black text's linguistic duplicity as well. On the one hand, racial and textual double voicedness regarding distinct traditions is clarified through *Negriceness* and *Paralatio*. On the other, both racial and textual duality concerning resembling traditions is explained through *Negritude* and *Similatio*. However, these two opposing modalities of translation analysis – differentiation and similarity – do not seem sufficient strong to guarantee the effective realization of a true translation. Within the phenomenon characterized by the expression that "*two, this becomes three*", the translation that interests us here is not associated with differentiation (*One*), nor with similarity (*Two*), in isolated ways. On the contrary, it advances towards the combination (*Three*) by means of which the ideal modality of translation takes place in order to become both the combinatory phenomenon, which, at the same time, performs the interracial creolization and the intertextual hybridization. Through creolization Glissant (2005) proposes a step beyond the dual vocation of Gates (1988). The Martinican thinker emphasizes that it is through creolization – or the mingling of opposite races – that single-rooted cultures tend to be controlled in order to make room for creolized cultures, or "composite cultures (...) [in which one builds] identity as a rhizome, identity no longer as a single root, but as a root reaching out to other roots" (GLISSANT 2005: 27). It is from this rhizomatic perspective of the encounter of racial, linguistic, cultural and textual roots (traditions) that we will develop

identity as a "moveable feast" that Hall (1992) talks about. For the purposes of the analysis that follows, festive mobility is explained by the concepts of *Negriticeness* and *Translatio*.

The excerpt that follows

> **NEGRITICENESS**: In una paninoteca mi sono fatto amici i due baristi. Sono giovani e mi mettono a disposizione un tavolino, su cui espongo la merce. Loro mi fano anche pubblicità: "comprate qualcosa da questo ragazzo. Non potete andarvene senza aver comprato nulla". Poi annotano su una lavagnetta il nome di chi tentenna o proprio non vuol comprare. Vanno avanti così tutte le volte che si fa vedere, finché non si arrende. Due ragazzi con un Citroen due cavalli si offrono di accompagnarmi a casa. (Khouma *Io, Venditore di Elefanti* 2015: 92).
>
> **TRANSLATIO**: I make friends with two guys working behind the counter at a sandwich shop. They're young and they let me use a table to set up my stuff. They even advertise for me: "buy something from this guy. You can't leave without buying something." Then they write the names of the customers who hesitate or just don't want to buy. They do this every time someone comes into the place until they give in. Two guys with a *Citroën Deux Cheveux* offer to bring me home. (Khouma trans. R. Hopkins 2010: 85-86).

Introduces the analysis of Negriticeness. The concept highlights black people's experience, which can be defined as the double consciousness. In relation to the duplicity inherent to black identity building in the world, Negriticeness works as racial translation and, at the same time, makes room for black subjects' alliance with both the quest of the western parent and the search for the African parent. The above excerpt is here taken as the racialized literary place, in which Khouma's double consciousness and that of his Senegalese co-salesmen occurs when they maintain personal contact with Italian citizens while selling their African elephants, on the streets of Milan. Here, the Senegalese Negriticeness is associated with the street selling of the elefanti and derives from the fact that they accept the help from Italian people. Khouma's narrative of his Negriticeness begins with the friendship he establishes with two bartenders (baristi) "in una paninoteca". In this "sandwich shop", or cafeteria, two young Italian baristi provide Khouma with a table on which he displays his elephants and other products. However, that is not all. These Italian bartenders also help him advertise his African stuff, inviting, and even ordering customers to purchase the Senegalese products. They insist, incessantly, with their own clients to become Khouma's customers. However, if some resist buying something from the Senegalese vendor, the baristi write their names on a piece of paper as a way to press them. That is what the bartenders do. Whenever Khouma arrives at the paninoteca willing to sell his elephants there are customers in the sandwich shop. In addition to the bartenders' complicity with Khouma's selling routine, other Italians on the streets of Milan help him and enhance his life as a salesman in some other ways. For example, two Italian young men decide to offer Khouma a ride to his place in their Citroën car. This kind of solidarity between Khouma and the Italians who decide to support him in Milan, is seen by West

(1994) as a valuable interracial action capable to make life and the world better. From the African American philosopher's perspective, what really happens between the baristi, the car owners and Khouma can be associated with West's seminal notion of "love ethic", which he better characterizes by saying that "a love ethic is done through one's own affirmation of one's worth – an affirmation fueled by the concern of others. A love ethic must be at the center of a politics of conversion" (WEST 1994: 29). In other words, "a politics of conversion" bringing Blackness and Whiteness together tends to validate the Senegalese's and the Italians' reciprocal struggle, thus leading both groups to establish interracial dialogue, which seems to be the proper aim of Negriticeness. As a result, the selling of African products allows Khouma to develop personal self-assertion while these Italians' cooperation confirms others' interests in his enterprise

If Negriticeness highlights Senegalese Khouma's double racial identity, who lives off the sale of elefanti in Italy with the help of Italians, Translatio is evaluated from now on as the double linguistic or textual identity of Khouma's (2010) novel I Was an Elephant Salesman. Through the hand of the translator Hopkins, the source version of the novel migrates from Italian to English. A double translational identity is built by the text through two processes in joint operation: that of Paralatio explains differentiation between text **A** and **B**; that of Similatio validates the resemblance involving source and target languages. Regarding the translator's paralatic decisions, the parallel differences between the two texts and the two languages encompass linguistic variations involving Synonymy, Syntax and Pragmatics. I start with the lexical semantic differences by means of which Hopkins transfers to English the Italian words [baristi], [tavolino], [merce], [qualcosa], [nulla] and [finché] as [guys], [table], [stuff], [something] and [until]. Later, Hopkins makes the Italian locution [in una paninoteca], [il nome di chi], [o proprio] and [tutte le volta] arrive in English as [at a sandwich shop], [the names of the customers], [or just] and [every time], respectively. Paralatio's syntactic decisions are also a concern by Hopkins. Hopkins establishes differences between Italian and English sentences, among which are [mi mettono a dispositizione], [espongo], [loro mi fanno anche pubblicità], [annotano], [vanno avanti], [che si fa vedere], [non si arrende] and [accompagnarmi], whose their English counterparts are [they let me use], [to set up], [they even advertise for me], [they write], [they do this], [someone comes], [they give in] and [to bring me]. When Hopkins deals with translational pragmatics, or the inclusion or suppression of one or more linguistic elements in the excerpt, she suppresses from the target excerpt the corresponding version of the phrase [su una lavagnetta], but inserts the phrase [working behind the counter] in the English version, absent in the Italian excerpt. Hopkins' similatic r decisions, that is, those that associate with Similatio through favoring similarities between the two languages, are initially found in the lexical realm. The Italian words [amici], [giovani], [ragazzo], [name] and [house] repeat their semantic characteristics in the English words [friends], [young], [guy], [names] and [home]. In the sphere of similatic locations, it is possible to report the cases of [due ragazzi] and di [Citroen due cavalli] which

are translated into English as [two guys] and as [Citroen Deux Cheveux (sic)], respectively. The syntactic similarity between Italian and English sentences involves [non vuol comprare] and [(due ragazzi) ... offrono] which arrive in the target language as [don't want to buy] and [(two guys) ... offer], therefore clearly demonstrating the purpose of translating Similatio and syntax.

CLOSING COMMENTS

Allow me reaffirm as a I conclude the analysis that, under the theoretical and practical auspices of the double vocalization of *Signifyin(g)* and Eshu, these Senegalese immigrants who depict themselves as identity-complexed Africans on the pages of the novel *I was an Elephant Salesman*, are triggered by the expression "*two, it becomes three*" involving the black characters in the triangular movement of tradition, migration and translation. From this migratory triangulation, two translational movements were established: (1) the racial movement leading these Senegalese to walk from *Negriceness* to *Negritude* to *Negriticeness*; (2) the textual dislocation allowing both languages to wander from *Paralatio* to *Similatio* to *Translatio.* As a result, the first outcome of this double displacement was the elaboration of what Hall (2006) calls "moveable feast" as he refers to the subject who "assumes different identities at different times, identities which are not unified around a coherent 'self'. (HALL 1992: 277) From this perspective of displacement, the intercultural identifications of the Senegalese, on Italian soil, moved from the assimilationist, to the nationalist and to the catalytic or hybrid identities.

However, the reader will go a step further and advance beyond the racial factor and accept that Khouma's (2010) novel *I Was an Elephant Salesman* comprises what has already been defined by some literary specialists as the Postcolonial Italian Literature under the responsibility of immigrant writers who have moved to Italy and are still arriving at the country. For example, Parati (2010) calls our attention to the cultural contribution of immigrants because "they have radically changed the human, urban and cultural landscape of Italy" (PARATI 2010: XI). Sinopoli (2014) supports Parati's position and takes it a step further, as she clarifies that

> Italian culture, in a broad sense, is certainly only at the beginning of a totally post-colonial cultural journey, which can be carried out even under the condition that the works of these writers are recognized as entirely Italian and not restricted to editorial, historiographical or critical ghettos, designed for them" (SINOPOLI, 2014: 143).

From the part of these immigrant writers reach us Khouma's (2010) words, who warns the reader for to the aspect that

> the fact is that now their works gradually become part of the Italian cultural heritage: opening media spaces for them is a strong stimulus, an important recognition, a form of mutual integration. It is a great cultural wealth at this

time, plagued by rapid and uncontrollable human mobility” (KHOUMA 2015: 52).

While we accept that postcolonization also encompasses in itself both colonization and decolonization, it is also advisable to refer to both *Negriceness* and *Paralatio* as parts of the racial and textual colonizing experience, respectively; to both *Negritude* and *Similatio* as racial and textual decolonizing enterprises, respectively; and to *Negriticeness* and *Translatio* as racial and textual postcolonizing practices, respectively.

REFERENCES

1. BAKER, M. Translation and Conflict: A Narrative Account. London: Routledge, 2006.

2. CÉSAIRE, A. Nègre Je Suis, Nègre Je Resterai. Paris: Albin Michel, 2014.

3. CHESTERMAN, A. Memes of Translation. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997.

4. GATES, H. L. jr. The Signifyin(g) Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism. Oxford: Oxford University Press, 1988.

5. GLISSANT, É. Introdução a uma Poética da Diversidade. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

6. HALL, S. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

7. HALL, S. The Question of Cultural Identity. In: HALL, S. & HELD, D. & MCGREW, T. Modernity and its Future – An Introduction. Cambridge: Polity Press & The Open University 1992, p. 273-316.

8. KHOUMA, P. Io, Venditore di Elefanti: Una Vita per Forza fra Dakar, Parigi e Milano. Milano: Baldini & Castoldi, 2015.

9. KHOUMA, P. I was an Elephant Salesman. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

10. MARTINS, E. J. Tradição, Migração, Tradução: Triangulações Raciais e Linguais na Literatura Afrodescendente Traduzida no Brasil. Florianópolis: UFSC, 2013.

11. PARATI, G. Introduction. In: KHOUMA, P. I Was an Elephant Salesman. Bloomington: Indiana University Press, 2010, p. XI-XV.

12. SINOPOLI, F. Storia e Memorie non Condivise: il Contrappunto nell’Identità e la Cultura Italiana Contemporânea. In: BRUNETTI, B & DEROBERTIS, R. Identità, Migrazioni e Postcolonialismo in Italia a Partire da Edward Said. Bari: Progedit, 2014, p. 135-151.

13. SOMMERS, M. In: BAKER, M. Translation and Conflict: A Narrative Account. Routledge, 2006, p. 09-33.

14. VENUTI, L. Escândalos da Tradução. Bauru: EDUSC, 2002.

15. WEST, C. Race Matters. New York: Vintage Books, 1994.

CAPÍTULO 15

ALIMENTAÇÃO, CULTURA E IDENTIDADE

Data de aceite: 01/04/2022

Véronique Durand
https://orcid.org/0000-0003-3671-1544

RESUMO: A pesquisa de campo foi desenvolvida em centros urbanos, no fim dos anos 1990, principalmente em Recife (Brasil) e Calcutá (Índia) para a tese de doutorado. Vendedoras de rua vendiam alimentação tradicional. Ela leva a uma reflexão sobre a troca de alimentos, a alimentação enquanto código e linguagem, o símbolo do "comer", a cultura do cotidiano e as relações de gênero. A minha hipótese central é que além de uma referência cultural, a alimentação funciona como um código social. Por isso é importante avalia-la sob o olhar da historia e da psicologia. Os fatores históricos e religiosos apresentam uma influência preponderante na maneira de se alimentar visto que o "bem comer" se transmite de geração em geração, dentro de cada grupo social conhecido. Nesse sentido, num mesmo espaço geográfico onde varias comunidades vivem, os códigos podem ser diferentes.

PALAVRAS-CHAVE: Alimentação, educação, cultura, transmissão.

FOOD, CULTURE AND IDENTITY

ABSTRACT: The field research was carried out in urban centers in the late 1990s, mainly in Recife (Brazil) and Calcutta (India) for the doctoral thesis. Street vendors sold traditional food. It leads to a reflection on the exchange of food, food as a code and language, the symbol of "eating", everyday culture and gender relations. My central hypothesis is that in addition to being a cultural reference, food works as a social code. That is why it is important to evaluate it from the point of view of history and psychology. Historical and religious factors have a preponderant influence on the way of eating, since "good eating" is transmitted from generation to generation, within each known social group. In this sense, in the same geographic space where several communities live, the codes can be different.

KEYWORDS: Food, education, culture, transmission.

Mario Souto Maior, em Comes e Bebes do Nordeste[1] compara a cozinha à linguagem : « *a consolidação da culinária de um povo só se faz ao longo de uma longa experiência cultural* ». Trata-se então de um dos produtos os mais sofisticados da cultura, como a linguagem.

A cultura parece então eminentemente social; quando uma criança nasce, ela já faz parte de um grupo da qual aprendera a língua, os hábitos, os costumes, as leis, as proibições. Além disso, ela chega numa família que vai lhe passar os seus próprios códigos em função da região, do meio socio-econômico, da religião, das praticas morais e da sua historia familiar. Ela também é histórica já que faz referência a memória coletiva de um grupo, as tradições

1 Comes e bebes do Nordeste, Ed Massangana, Recife, 1985.

sendo o reflexo mais marcante dessa historia que se faz e se reproduz. Nesse sentido, a cultura seria a configuração dada à um conjunto de características para um grupo determinado, num espaço definido, num momento preciso da historia.

CULINÁRIA COMO CULTURA ?

A culinária entra no domínio dos hábitos, dos costumes e do referencial dos sentidos, já que nos somos, desde a infância, familiarizados com sabores, cheiros, rituais bem definidos. Para Jean Paul Aron, a cozinha nasce da necessidade (de se alimentar) para chegar à produção cultural e artística (o prazer).

Veremos a importância da alimentação na relação entre o homem e a mulher e entre a mulher e a criança ; veremos também como a mulher prepara o paladar dos seus filhos, alimentando-os, tornando o ato de comer e o de preparar a comida experiências culturais. Comer e beber são, de um lado, uma referência ao passado, de outro, são atos cotidianos que se repetem. Por isso eles são analisados enquanto fatores culturais mas também estudados pelos sociólogos do cotidiano.

Nesse sentido, o ser humano é muito conservador já que sempre faz referência ao passado, à infância, de uma forma mais ou menos consciente ; geralmente ele idealiza esse período da vida, qualificado como « *o melhor momento da vida* », o « *bom tempo* », « *eu era feliz e não sabia* » ; esses comportamentos evidenciam a importância da cozinha regional, da identidade e das reivindicações identitárias e daquela mulher omnipresente na memória do adulto, a mãe ou aquela que cumpriu o papel de mãe. Quando somos obrigados a comer pratos desconhecidos, o nosso paladar reage, aprovando ou rejeitando esse novo sabor ; nos temos então consciência de quanto o gosto é importante, em referência à alimentação à qual estamos acostumados, aquela que nos faz julgar boas ou ruins as descobertas de outra culinária, já que acreditamos que « bom é aquilo que costumamos comer ».

Como o disse Claude Levi-Strauss, a cozinha não deixa de exprimir a idéia de cozinha-linguagem para sublinhar a importância dos códigos e das representações que essa pode transmitir :

« *A cozinha é uma linguagem dentro da qual cada sociedade codifica mensagens que lhe permitem significar pelo menos um pouco do que ela é* »[2].

Para ilustrar a importância do gosto, da culinária dentro de cada grupo humano, apresento as características da cozinha brasileira e as da cozinha indiana para procurar entender em que medida esses códigos são representativos de cada sociedade, mas também até que ponto os rituais fazem parte de uma filosofia do « comer » :

A CULINÁRIA BRASILEIRA

A cozinha brasileira simboliza, antes de tudo, o encontro de três culturas : a indígena,

2 Du miel aux cendres, Ed. Plon, Paris, 1967.

a africana e a portuguesa.

A contribuição a mais antiga, a indígena, aparece incontestavelmente na presença da mandioca, do milho, da macaxeira e da batata. Segundo a tradição, os alimentos eram e continuam sendo, dentro dos povoados indígenas sobreviventes, grelhados, raramente fervidos e, pelo menos, nunca fritos.

O fogo tinha um papel essencial tanto para cozinhar os alimentos como para os preparos guerreiros e rituais, ou ainda para se esquentar e afastar os animais selvagens. Alias, ele continua subjugando o homem, assegurando-lhe tranquilidade, confiança, bem estar e calor. Na Europa, um fogo na lareira representa um meio, no outono ou inverno, de aproximar vizinhos, amigos e parentes para preparar castanhas ; enquanto no Brasil, é o churrasco que serve de pretexto para os almoços do domingo. Ele sempre tem um papel de encontro, de união, de aproximação entre os seres humanos. Pode se assinalar ainda que se perpetua a tradição indígena, no contexto da divisão sexual do trabalho : o homem cuida do « grelhado » (aqui, do churrasco por exemplo) enquanto a mulher prepara a comida mais sofisticada, ou pelo menos a chamada « de panela ».

No Brasil, para preparar o « *beiju* » (bolo de mandioca com coco) e para assar a farinha de mandioca, populações indígenas do pais inteiro usam fornos de madeira em terra que ainda estão funcionando. São chamadas « *casas de farinha* » e pertencem a toda a comunidade que sempre se encontra lá (principalmente as mulheres e as crianças).

Os elementos mais importantes herdados da tradição indígena são os derivados da mandioca e do milho. A *farinha de mandioca* consumida tal qual é uma constante na alimentação nordestina. Trouxe o « *pirão* ». Em Recife, o *pirão* acompanha todos os pratos de peixe e de crustáceos. O *mingau* também é feito a base de farinha de mandioca nas camadas pobres, com leite e açúcar e eventualmente frutas e canela. Ele é destinado a crianças e adolescentes já que é considerado *comida forte*. A farinha de mandioca ocupa o lugar do pão, pelo menos nas famílias que não tem como compra-lo. Elas consideram a farinha um alimento *forte* que da as calorias necessárias para responder ao esforço físico que homens e mulheres são frequentemente obrigados em assumir. A *tapioca* é preparada a partir da goma.

Luís da Câmara Cascudo em Historia da Alimentação no Brasil [3] afirma que os Portugueses continuaram desenvolvendo a cultura do milho já plantado e usado pelos indígenas na época da descoberta do Brasil para a alimentação dos escravos e dos animais. Posteriormente, apareceram bolos, *canjicas, pamonhas*. Os Africanos, eles, inventaram *papa*, *angu*, *mungunzá* . O milho não conheceu, no Brasil, o mesmo desenvolvimento que em outros vários países da América Latina.

As civilizações astecas, incas e maias não só consumiam o milho no cotidiano (como alimento, mas também como base para bebida, tal como a « *chicha* »). Elas lhe deram um sentido religioso. O mês de junho, no império inca, era a Páscoa do Sol ; ele

3 Historia da Alimentação no Brasil, Ed. Itatiai LTDA, Belo Horizonte, 1983

também correspondia à coleta do milho. No Brasil, junho é marcado pelas festas de São João ; quando se dança a quadrilha, se ascende os fogos e são soltos os balões. Os outros elementos indígenas são a banana (cru, cozida ou frita), o peixe, os crustáceos e o mel. Essas constantes indígenas atravessaram séculos e permanecem no cardápio brasileiro.

A influencia africana manifestou-se de duas maneiras : primeiro pela importação propriamente dita, organizada pelos colonos portugueses, da pimenta *malagueta*, do óleo de *dendê*, do *quiabo*. E interessante notar que vários produtos que eram importados da África para o Brasil, vinham inicialmente da Índia. Os Portugueses tinham estabelecimento mercantil em Goa onde tinham plantado o caju. De lá, trouxeram o arroz, o gengibre, o anis (erva doce), o sésamo e frutas tais como a manga, o coco... Vários autores também afirmam que a cana de açúcar (que faz parte da paisagem nordestina) é originaria da Índia.

Principalmente, os escravos tiveram que se adaptar aos produtos locais em função dos seus próprios costumes e gostos. Deixaram marcas importantes na culinária nordestina já que a responsabilidade da cozinha na Casa Grande era confiada a uma escrava. A escrava africana manteve a cozinha colonial, enriquecendo-a de novos sabores. Assim os produtos importados citados anteriormente, o uso de temperos, a grande diversidade no preparo do peixe e da galinha e as novas técnicas de preparo (com leite de coco, limão verde, alho e cebola) deram um sabor novo à comida europeia.

No engenho, duas ou três pessoas costumavam trabalhar na cozinha onde era frequente chamar, depois de um jantar bem feito, a cozinheira para felicita-la.

O pratos tradicionais brasileiros são, na sua maioria, de origem africana e a cozinha de Bahia é conhecida no mundo inteiro por ser *quente*, apimentada, rica em óleo de dendê. Importante é notar que a mistura não se fez só no nível da culinária. Ela também existe do ponto de vista linguístico. Por exemplo, o *fubá* e o *angu* são duas palavras *quimbanda* que passaram para a linguagem brasileira e que se tornaram pratos cotidianos.

Ao *kuz-kuz* ou *alcuzcuz* de trigo, prato nacional dos Mauros do Egito ao Marrocos, sucedeu o *cuscuz* de milho (ou seja a sêmola cozida no vapor, com leite de coco). A adaptação brasileira transformou em prato doce um prato originalmente de sêmola de trigo misturado com legumes e carnes.

A língua brasileira é uma língua misturada onde vários aspectos africanos e indígenas foram assimilados. O vocabulário foi enriquecido de varias expressões de origem africana que foram assimiladas à linguagem portuguesa : nasceu a língua brasileira.

Assim *ter a cabeça feita* que na linguagem do candomblé significa que alguém terminou um ciclo de iniciação implica, em língua brasileira, que a pessoa é adulta, responsável)... Alguns verbos (trata-se exclusivamente dos verbos do primeiro grupo) têm raízes de origem africana, por exemplo :

carimbar vem do quimbundo « ka-rimbu »,

cochilar vem do quimbundo « kochila ».[4]

4 Yeda de Castro, L'influence des langues africaines dans le portugais du Brésil, Thèse de Doctorat, Lubumbashi, Zaire,

A influencia africana também se afirmou na pronuncia da língua, sempre considerada mais doce, mais suave no Brasil.

Uma das principais influencias africanas foi o uso e abuso do coco nas moquecas e em vários pratos salgados ; nos doces e sobremesas como arroz doce, cocada, doce de coco, cuscuz, canjica, pamonha, *manguzá.* A carne, o leite e a água são aproveitados. Além do seu gosto agradável e do seu aspecto refrescante, a água de coco é usada e recomendada para vários problemas de saúde.

Podemos agora apresentar o terceiro elemento que contribuiu a tornar a cozinha brasileira o que ela é hoje, ou seja a influencia portuguesa.

A influencia portuguesa aparece no uso do trigo, a cevada, o centeio, a aveia, o vinho, o biscoito, o azeite, o alho, o sal e o ovo da galinha (que não era consumido nem pelos Africanos nem pelos Indígenas). Os Portugueses plantaram o pepino, a mostarda, o nabo, o alface, a cenoura e a cozinheira portuguesa introduziu a fritura.

Não se pode falar da cozinha brasileira sem falar das duas constantes que são o feijão e o açúcar.

O feijão existia em Portugal e na África antes da colonização mas o seu desenvolvimento nunca tinha chegado as proporções que conhecemos no Brasil. Segundo Luís da Câmara Cascudo, ele teve o papel de fixar a população no Nordeste. De fato, a plantação e a coleta são atividades femininas e, diz ele, a mulher teria levado a planta com ela durante todas as suas andanças. Como ela se adaptava a todos os solos, ela se tornou logo indispensável. O feijão teria assim acompanhado todas as famílias que se mudavam para o interior das terras do Nordeste.

Para a cozinheira, ele é um alimento perfeito para preparar ou completar qualquer refeição. Ele se revelou um alimento ideal e uma planta prática, fácil de cultivar e de cozinhar e que pode se comer com qualquer outro alimento. A partir da segunda metade do século XVII, ele se torna indispensável no cardápio brasileiro. Uma refeição sem feijão não é verdadeira refeição. Essa regra ainda existe hoje, principalmente nas camadas mais pobres da população, já que além das suas qualidades nutritivas, o seu preço é acessível.

O açúcar é o outro elemento indissociável da alimentação nordestina. A cana de açúcar é, antes de tudo a origem, a base da formação da sociedade nordestina. Relendo a historia, vemos como a Casa Grande e a Senzala não só determinaram uma economia regional mas também a estrutura da sociedade do Nordeste, mentalidades e comportamentos que se mantêm até hoje.

Os doces existiam em Portugal, presença provavelmente ligada à influencia árabe. Os povos norte africanos conheciam o mel e usavam-no em abundância para preparar bolos e sobremesas variadas.

Os pratos doces dentro de todas as civilizações tiveram um papel social que correspondia a atos de solidariedade humana : por exemplo na hora de noivados, casamento,

---

1980

aniversario, nascimento, etc., o bolo é indispensável. Os momentos importantes da vida são marcados pelo doce, pela troca e pelo fato de dividir doce.

A cultura da cana influenciou o seu consumo sob todas as formas: caldo de cana, rapadura, mel de engenho, cachaça, ... Foram misturados com o açúcar todos os produtos regionais disponíveis tais como a farinha de milho ou de mandioca, as frutas e o mel, o café.

ALIMENTAÇÃO, CÓDIGO SOCIAL

Três instrumentos principais são usados na cozinha tradicional. O pilão e a colher de pau são comuns às populações indígenas e africanas; a pedra de ralar, além desses povos, é usada na Índia e pelos grupos andinos. E impossível determinar a origem geográfica e histórica desse instrumento.

No inicio do século XXI, poderíamos dizer que assistimos a um duelo tapioca contra hambúrguer, ou ainda coca cola versus água de coco, o que significa a luta de valores, a busca da identidade, o fato do Brasil sempre estar buscando modelo fora do pais. O perigo de perda de identidade não vem da rua. São as classes médias que, procurando a *modernidade*, adotam algumas regras de vida, o que introduz um outro vocabulário, outros costumes, outros comportamentos e acaba transformando a tradição culinária. Essas mudanças são o resultado lógico das possibilidades sempre crescendo de viagem e da informação em geral. A mídia elogia o "exterior", opondo-o ao local. As novelas também são armas que mandam frequentemente mensagens de modos de vida americanizados.

Quem vai ganhar ? A briga é política e econômica e ultrapassa o cultural mas em termos de gosto, é a pergunta que podemos colocar. A geração adolescente prefere consumir *snacks*, produtos sem gosto, salgadinhos, de um lado por causa da sua apresentação (papel brilhante, lata, ...), além do fato que não se precisa mastigar, mas também por causa dos espaços onde podem ser consumidos, ou seja os shopping centers. Esse consumo situa socialmente o comprador / consumidor. Os *shoppings* são espaços impessoais onde encontramos a moda do Ocidente, os produtos importados, as bebidas e comidas americanas ou europeias : hambúrguer, coca cola, *big mac*... custam caro aqui.

Até nesse campo, se manifesta a necessidade do *parecer*, a necessidade de se situar e de ser situado socialmente. Estamos longe da época onde a alimentação era utilizada como referência e como marca simbólica de independência.

Um prato nacional é uma produção coletiva. Ninguém o inventou, todo mundo o criou e se sente falta dele quando se esta longe do seu pais. Segundo Mario Souto Maior e Luís da Câmara Cascudo, um povo que defende os seus pratos nacionais defende o seu território. Ele tenta não ser invadido pela cozinha internacional, já que ela é percebida como sendo sem gosto, sem historia, sem perfume. Eles lembram que a cozinha brasileira transformou-se em símbolo nacional durante os movimentos de independência dos anos

1821 e 1822. A defesa das cores brasileiras passava pela resistência e os produtos europeus e particularmente os produtos portugueses eram boicotados. Na mesa dos patriotas, eram proibidos o vinho, os presuntos, a farinha de trigo e azeite para manifestar simbolicamente a rejeição do colonialismo e afirmar autonomia e independência.

Há uma outra constante na concepção da alimentação brasileira : *alimento é comida de panela, com temperos* ... O resto não é comida. Legumes, saladas, frutas, queijos são considerados *fracos* ; eles representam passa tempo, lanche, mas não são considerados verdadeira comida. As frutas são transformadas em sucos, batidas, doces, vitaminas, saladas mas raramente são consumidos ao natural.

Marta Silva Campos explica que não se come qualquer alimento a qualquer momento do dia ou do ano. Tem que avaliar : a hora, o trabalho que se tem pela frente, a saúde. O comportamento alimentar muda frente à doença. Também depois de um parto, a tradição brasileira (de origem indígena) prevê alimentos bem precisos como galinha por exemplo. Esse período corresponde, para uma mulher pobre, a um momento privilegiado, ela tem o sentimento de ter tempo para ela já que ela pode descansar durante uns 30 dias. Na cidade, as mulheres abandonaram esse *resguardo* por falta de tempo, na ausência de estrutura familiar que permite se apoiar nas outras mulheres. Elas não podem deixar de fazer os trabalhos domésticos (como isso é feito no campo quando são as irmãs, a mãe, as tias, que assumem no seu lugar) nem abandonar o seu trabalho. Também frequentemente quando estão instaladas na cidade, elas consideram esse costume como *atrasado*, *ignorante, ligado ao passado,* enquanto elas querem ser *modernas*.

Segundo Luís da Câmara Cascudo « *a base da tradição alimentar no campo supersticioso é a proibição de comer substancias que elas estejam solidas ou liquidas, o que explica a resistência à salada de frutas*. » O essencial da alimentação portuguesa consistia em carnes, pão e vinho. O Brasileiro tem vários tabus alimentícios a respeito do que se deve comer, em que circunstancias, quais alimentos não podem ser misturados, as misturas que se tornam veneno para o organismo. Existem varias proibições principalmente com o leite. Apesar desses tabus, acredito que ha uma simbólica da necessidade da mistura na alimentação brasileira : o essencial da arte culinária brasileira reside na mistura, seja como a feijoada, cozido, moquecas, ou ainda pelo costume de misturar os pratos frios e quentes. Roberto da Matta desenvolveu a teoria da mistura enquanto constante na cultura brasileira. Ele cita o exemplo da feijoada onde o arroz branco na origem deixa de ser branco no contato com o feijão que deixa de ser preto misturando-se ao arroz.

Em todos os casos, come-se mais cozinhado do que cru. O cozido é social por definição. Ele é concebido como algo que permite a relação e possibilita a mistura das coisas do mundo que eram, antes, separadas. Além da mistura das cores, ha a mistura das consistências entre o solido e o liquido: peixada, papa, mingau. Sempre se deixa a possibilidade de misturar. O código culinário seria assim relacional e intermediário, um código marcado pelo laço. Um ultimo aspecto a ser notado como traço marcante

na sociedade brasileira, principalmente nas camadas de baixa renda, é a ausência de reservas. Herança indígena onde a alimentação dependia da caça, da pesca e da colheita quando não se podia guardar nada, referência ao dom, quando se comia e bebia durante dias e dias até acabar as reservas para agradar amigos ou aliados ?

Os indígenas do Brasil e os Africanos tinham o mesmo costume em relação ao ritmo lúdico. Eles gastavam as reservas de palmito (na África) e de mandioca (no Brasil) para preparar bebidas alcoólatras a serem consumidas nas festas que duravam até três ou quatro dias de cerimonias que alternavam rituais religiosos, danças, cantos, o prazer de comer e de beber, o álcool que levava à transe... Inúmeras outras civilizações praticavam esse costume (os Astecas, Maias, Incas por exemplo). Esse habito desapareceu nas sociedades ocidentais. Apareceram reservas, previsões, planificações para comer para trabalhar, para se divertir. Nossas sociedades organizaram datas, códigos, momentos para se fazer a festa. Foram cortados os momentos de trabalho e os de lazer que antes, dependiam um do outro e eram estreitamente ligados : o trabalho era colheita, caça, pesca, e era interligado com a festa, a comida, a bebida. Mais uma vez é a noção de tempo que é preponderante aqui, a qual se junta ao desperdício. Mede-se o tempo, mede-se a festa, contabiliza-se o dinheiro (“*tempo é dinheiro* »). Essa repartição das coisas não tem mais nada a ver com a « des-medida » dos momentos de festa que, na origem, correspondiam a festas religiosas grandiosas.

Georges Bataille estima que esses momentos preciosos e mágicos foram trocados pelas « *ferias pagas* ». O fato de se viver no dia a dia como é o caso das populações de baixa renda seria herança desse tipo de vida quando o tempo não contava, quando o trabalho se integrava à vida, já que fazia parte de um todo e que as noções de festa e de religioso eram pelo menos tão importantes para o equilíbrio do homem quanto as de trabalho. Também tem a ver com a precariedade financeira da população que não tem como estocar?

A CULINÁRIA BENGALI

Optei por esse titulo em vez da *culinária indiana* na medida em que a Índia é um território imenso onde religiões, línguas, modos de viver se modificam em função das regiões. Seria mais justo falar das Índias. Em cada região, a alimentação e as trocas de alimentos respondem à códigos bem definidos. Da mesma maneira que o *comer*, o *jejum* faz parte das tradições da civilização indiana já que é considerado um exercício físico e espiritual. O jejum é praticado pelos adeptos de algumas religiões para relembrar momentos históricos ou ainda para manifestar a desaprovação de fatos ou de leis considerados injustos. A ação, nesse caso, é « *não violenta* ». Comer não significa apenas se alimentar ; comer é um ritual, é um ato sagrado. O fogo é assimilado à « boca dos Deuses ». Ele é purificador. Também é sagrado. O fogo aceso na hora da cerimonia do casamento é aquele

que se torna o fogo domestico do novo « Dono da casa ». Por outro lado, é a mulher que tem a responsabilidade de acendê-lo todas as manhas. Enfim, a cremação é destinada a levar o indivíduo à uma libertação definitiva. Os atributos não faltam para qualificar o fogo ; e os humanos sempre buscam a sua presença, para esquentar os seus corpos e corações.

« *Nascer, comer, parir, fazer amor, morrer são momentos que têm a ver com o sagrado* » escreve Marie Claude Mahias em “Délivrance et Convivialité”.

Em Calcutá, três refeições principais são servidas no dia : o *café da manha* é composto de chá e de *chapati* (panqueca salgada, usada como o pão ou a farinha em outras culturas). O almoço é um conjunto de legumes *quentes* - com muitos temperos -, arroz cozido e « *dal* » -lentilhas -. A sobremesa é a base de leite, o « *dahi » - a* coalhada - com frutas e doces. Legumes e *chapati* compõem o jantar, mais leve.

O dia da cozinheira começa muito cedo ; ela ascende o *fogo*, prepara o chá e começa a preparar a primeira refeição. Marie Claude Mahias avalia em uma média de sete horas por dia o tempo de trabalho destinado à cozinha o que é a *atividade privilegiada e o dever principal da esposa.*

Dentro do universo domestico, não existem receitas. Trata-se de um saber, que se transmite de mãe para filha e de sogra à nora onde cada uma ensina, pela pratica, o seu próprio *savoir faire*. Ela precisa de todo um conjunto de conhecimentos (ação, terminologia, uso dos instrumentos, gestos, estimação das quantidades e do tempo, apreciação das consistências, das cores, dos cheiros e dos gostos necessários) para reproduzir os pratos que correspondem ao seu grupo social. Ela usa então todos os seus sentidos para preparar pratos que deverão satisfazer tanto os olhos, o nariz quanto o paladar. Ela lava, corta, rala, esmaga, pila, mõe, *« reproduzindo assim gestos que relevam de uma organização social e econômica* » continua Mahias. Todas essas atividades culinárias, sem esquecer a escolha, a triagem e o preparo das especiarias, que tem valor fundamental na tradição culinária indiana (a canela, o gengibre, o coentro, o cuminho, o açafrão, ...), necessitam muito tempo.

Come-se sentado, com os dedos da mão direita, a mão esquerda sendo considerada impura. O fato de comer com a mão nua significa que a comida não é algo neutro ; ela é um dom de vida ; é por isso que entre a boca e os dedos, não ha intermediário. Corta-se a *chapati* com a mão e os pedaços servem de colher para os molhos ou ainda de pinça para apanhar os alimentos.

Na cozinha, a mulher trabalha sentada ou acocorada, no chão. O chão se transforma num espaço limpo que lhe pertence totalmente. Torna-se uma mesa onde são colocados os legumes, as epiciarias, os pratos. A cozinheira não se levanta. Ela conquistou uma leveza que lhe permite fazer tudo sem precisar se levantar. Toda a organização do seu trabalho vai acontecer nessas circunstancias. Ela anda descalça.

Os sapatos ficam, de qualquer maneira, sempre na porta da casa em qualquer circunstancia. Deixa-se a poeira na rua. A mulher pode começar o seu trabalho. Ela se

torna uma mágica aos olhos da criança. É ela quem permite o contato e a mistura das coisas antes separadas. A cozinha não tem mais nada a ver com aquele alimento bruto. Ele é consumido e destinado a nutrir em função das suas qualidades nutritivas enquanto a cozinha representa o prazer. Ela é um ponto de encontro entre a estética, o cheiro e o gosto e é destinada a satisfazer desejos, mais que necessidades : dom de vida dizem os Indianos, gestos de amor dizem outros.

Numa família indiana, a mulher serve primeiro o seu marido, depois a família do seu marido, - respeitando a hierarquia para cada membro em função do gênero e da idade, seus filhos e ela come depois, frequentemente sozinha, o que sobrou da refeição.

Nos meios ocidentalizados, a refeição acontece na mesa e usa-se garfo, faca e prato. Nesse caso o trabalho da dona de casa passa para a empregada ; mas é sempre ela quem supervisa, organiza e vai frequentemente à cozinha para acompanhar o jantar.

A aparição das garrafas de gás nas metrópoles e nos meios mais favorecidos transformou os hábitos da cozinheira. Quando se usa um « rescaldo » ou o carvão, toda atividade acontece no chão ; a introdução das garrafas perturbou os hábitos já que precisa-se trabalhar em pé e ter dos os seus instrumentos de trabalho mais em cima, o que implica na compra de estantes, mesas mas antes de tudo numa revisão completa do espaço e do funcionamento do seu próprio corpo nesse novo espaço.

Não pretendo falar das trocas de alimentação em função das castas porque deveria definir as noções de pureza e de impureza que não correspondem à limpeza material mas à pureza de casta, o que foge totalmente à nossa percepção ocidental da sociedade ; um membro de uma casta superior só pode dar comida a um membro de uma casta inferior, não pode receber nada em troca, sob o risco de ser *poluído* ; a casta mais baixa pode receber alimentos de qualquer outra casta superior.

Podemos agora nos interessar ao gosto em si. A tradição indiana tem :

1. Seis sabores que são : o doce, o salgado, o ácido (ou azedo), o acre (ou áspero) o amargo e o adstringente.

2. Oito gostos distintos que são aceitos : o doce/ suave, o salgado/temperado, o azedo, o amargo, o (fade) insípido, o picante, o adstringente e o quente.

Uma refeição deve oferecer vários desses gostos. Quem come avalia também a consistência, a cor e o cheiro dos pratos para poder julgar um prato. Como o explica Mahias [5] o Indiano faz a distinção entre :

- a alimentação « *Kacca* » que significa inicialmente cru. Essa noção aparece, nos campos socio-culturais e culinários, como « *comida cotidiana, fervida e sem manteiga* », e
- a alimentação « *Pakka* » que, ela, significa originalmente, maduro, cozido e que se transformou de um ponto de vista social e culinário em « *frito ou comida de*

5 « Le lait et ses transformations dans la société indienne »

festa e preparada com manteiga ».

Os derivados do leite têm um tratamento especial na arte culinária indiana. Não tem queijo preparado para uma longa conservação. Existe o iogurte, preparado a partir do leite da vaca ou da búfala ; faz-se ferver o leite e quando ele se torna morno, junta-se um pouco de iogurte da véspera.

O « *Panir* » é um queijo fresco, fabricado a partir da coalhada, enxugado, e vendido na forma de cubos um pouco como o queijo de coalho do Nordeste. Encontramos esse queijo na feiras. Ele é caro. Vendido na folha da bananeira, ele se conserva por alguns dias na geladeira. O seu consumo não pode ser comparado ao da Europa : ele é cozinhado com ovos, ou frito ou ainda cortado em cubinhos e frito com espinafres e ervilhas. Enfim, ele é usado para rechear as *chapatis*, só ou misturado com tomates e cebolas.

O Bengala é conhecido pelos doces, as « *mistis* ». Como não se consome o leite fresco, o consumo dessas sobremesas compensa um pouco a ausência de leite. Elas são muito doces.

- o *Khoya* aparece depois de uma longa fase de fervura, a água sumiu. 5 kg de leite de bufala rendem 1 kg de *khoya*. Enquanto essa massa ainda esta maleável, são colocadas frutas secas, temperos (pistache, nozes de caju, açafrão, canela, gengibre..) Depois desta massa esfriar, ela é cortada em pequenos quadrados ou em losangos. É dessa forma que essa sobremesa é oferecida aos convidados ou que ela é comercializada.
- o *Chena* é coalhada, sem água e espremida. Quando está cozinhando, coloca-se açúcar e/ou xaropes doces e perfumados.

E importante lembrar que, assim como o Nordeste brasileiro, o West Bengala tem uma longa tradição açucareira. Por outro lado, ha uma produção importante e relativamente barata, em função das estações, de frutas tropicais como manga, abacaxi, litchee, mamão, banana e coco. O coco é usado tanto na cozinha como nos cosméticos. Também é uma fruta que se oferece às divindades.

Não se come qualquer prato em qualquer ocasião. Qualquer momento social traz o consumo ou a abstinência de alimentos particulares. Dessa maneira, os alimentos evocam situações bem definidas da vida e elas refletem a afetividade, a emoção desses momentos. Essa relação pode ultrapassar o nível individual para se tornar um fato de cultura reconhecido pelo grupo social. Por exemplo, a efervescência dos gostos que significa bem estar e felicidade, tem tudo a ver com o casamento, com o aniversario ou com a « *festa dos irmãos* » enquanto uma comida insípida (que é uma renuncia dos sabores, ao prazer) aparece no caso de doença. E um jejum incompleto.

A amargura representa ao nível concreto e sensorial a morte e o luto, enquanto recusa do prazer. Os Indianos exprimem pela alimentação o que sentem num momento determinado da vida do grupo. Os pratos que são comidos, que são oferecidos, que são divididos são códigos. Eles refletem uma situação da qual todo mundo participa, dentro da

qual cada um está envolvido.

Por exemplo, a expressão « *adoçar a boca*» é de alegria. Dando para uma pessoa amada um pedaço de bolo ou qualquer outra coisa doce, demonstra que deseja-se contribuir para a sua felicidade ou pelo menos participar desse momento.

As noções de quente e frio têm um sentido mais no campo da saúde que não tem nada a ver com a temperatura dos alimentos. Esses qualificativos são próximos dos usados em Recife para avaliar enquanto *forte* ou *fraco*. Assim o açúcar é quente e destinado às crianças e adolescentes, as lentilhas também já que são comidas pelos trabalhadores ; o pepino, o iogurte são frios por serem destinados aos doentes. É o fator « caloria » que intervém em função das necessidades do organismo.

A SIMBÓLICA DA ALIMENTAÇÃO

O « comer » responde a uma simbólica importante na vida cotidiana. Come-se alguns alimentos em momentos definidos da vida. No cotidiano, come-se só, num canto, em silêncio já que comer é um ato sagrado. Os Hindus associam o fogo domestico ao fogo sacrificial e é o fogo que transforma os alimentos em comida. Por isso afirmam essa ideia que o ato de nutrir é dom de vida, da esposa para o marido e da mãe para os filhos. Não se da nem se recebe comida de qualquer um e em quaisquer circunstancias, o que é realidade em varias outras sociedades.

A maneira de se nutrir é cultural, ela faz parte da educação e, nesse sentido ela é social, mas não se pode esquecer a importância do fator sócio econômico nos hábitos alimentícios. A refeição de um operário que trabalha fisicamente é diferente de um funcionário da classe média cuja atividade é mais sedentária. O primeiro precisa de mais calorias e tem um referencial diferente do segundo que descobre mais sabores pelos contatos profissionais, pelas viagens e que transformara a sua alimentação num elemento a mais de valorização e de elegância social. Intervêm então o poder aquisitivo e o gosto. Rose Marie Muraro, a partir da sua pesquisa sobre a sexualidade brasileira, fez uma analise sobre a relação com o corpo e a alimentação, essa ultima podendo ser uma tortura para as elegantes que querem emagrecer enquanto falta para a população de baixa renda.

Mesmo si comer é uma necessidade comum a todos os seres humanos, cada indivíduo reconhece os ciclos da vida pelos rituais alimentares. A cozinha serve de referência: obrigações, proibições, tradições pontuam o ano civil (o jejum dos muçulmanos, os pratos religiosos em geral, o bolo do domingo, o milho da São João, o prato de Natal, o ovo da Páscoa). Essa percepção dos sabores se transmite de geração em geração e mistura a sensação de prazer à de felicidade, ligadas à lembrança, à infância idealizada.

Vimos que a fieldade ao paladar é inevitavelmente ligada ao social. A noção de tempo revolucionou a maneira de se alimentar : por causa do trabalho, não se almoça mais em casa, toma-se um sandwich (comida popularizada nos Estados Unidos desde o fim do

século XVIII/ inicio do século XIX, depois ter sido inventado pelo Conde de Sandwich que pedia esse tipo de alimentação ao cozinheiro para não ter de deixar a sua mesa de jogo) para se ganhar tempo enquanto as refeições mais sofisticadas só são elaboradas para o dia de descanso : o domingo ou o jantar do sábado. Mas a cozinha continua a servir de laço entre os indivíduos. Ela é sinônimo de hospitalidade, de amizade. Os amigos se encontram ao redor de uma mesa, para o prazer, para comunicar, para se aproximar. A refeição se organiza em função de um ritual, ou pelo contrario, é improvisada para o prazer de estar juntos. Ele é espaço e laço de troca. Chatelet insiste no calor – real e simbólico – de uma cozinha e na importância do fogo que permite a transformação de alimentos em comida. A cozinha é esse lugar privilegiado onde a cozinheira trabalha como uma mágica, transformando simples alimentos em pratos que tem cheiros familiares, apreciados e lembrados muitos anos mais tarde pelo gosto, pelas cores e pelas consistências. Ela compara o corpo humano e a organização da casa : "*le ventre et la cuisine s'instituent géographiquement en parallèle. Ils inscrivent de la même manière les imites frontalières de l'organique et du spirituel, de la nature et de la culture*"[6].

De fato, apesar da alimentação ser destinada a manter o corpo, existem vários meios de acomodar esses alimentos. E através dessa arte e da maneira de apresenta-la que podemos falar em cultura.

A psicanálise analisou a importância da alimentação e os distúrbios – obesidade, anorexia por exemplo – alimentares. Também comparou frequentemente a alimentação à sexualidade, na medida em que as duas representam o prazer, satisfazem um desejo. Claude Levi-Strauss analisa esse mesmo tema num estudo sobre os mitos de populações indígenas no Brasil. Ele constata que, nesses mitos, o código sexual só é aparente para as referências masculinas enquanto as femininas são dissimuladas sob códigos alimentares[7].

A mulher deixa então de ser "a que nutre" para se tornar objeto do desejo, algo comestível. De fato, o rosto, o corpo lembram algo comestível, alias, o homem atribui a todas as partes do corpo feminino um qualificativo comestível. A mulher se torna então a fauna e a flora terrestre : bichinho, gata, leoa, framboesa, pêssego, fogo, terra e água. Ela é – ou não- *gostosa*. Representa assim todas as riquezas que o amante deseja possuir. Roberto da Matta reforça esse aspecto pela linguagem popular brasileira onde o termo *comer* é tanto usado para o ato de se alimentar como o de ter relações sexuais.

CONCLUSÃO

Essa comparação entre o Brasil e a Índia foi escolhida tanto pelas diferenças que esses dois pais apresentam como pelas similitudes que eles mostram. Os economistas avaliam que há muitos pontos em comum entre essas potências. A antropóloga não deixa de analisar os dados históricos, a influência da religião que se torna filosofia e, mais

6 Chatelet Noëlle, Le corps à corps culinaire, Ed. Du Seuil, Paris, 1977, p.71
7 Levi-Strauss Claude, Le cru et le cuit,

precisamente, no caso da Índia, fundamento da sociedade.

No Brasil, o homem quer comer carne. Ele mostra assim que é homem, que tem dinheiro para comprar e que vai ficar “forte”. Na Índia, para mostrar que pertence as altas castas e que é puro, o homem vai comer verduras e arroz. Não comer carne significa elevar a sua alma e melhorar o seu futuro. Duas atitudes radicalmente opostas frente à alimentação. Por outro lado, o primeiro come arroz e feijão, o segundo arroz e lentilhas : a base é a mesma. O comportamento de cada um, baseado na sua historia e na sua religião, vai fazer a diferença.

Cozinhar, alimentar-se, atos cotidianos obrigatórios para a nossa sobrevivência são carregados de lembranças e emoções porque “lembram” a nossa infância, uma(s) pessoa(s), um lugar, momentos de felicidade. O ser humano tende a idealizar essa época... por ser um momento privilegiado, onde se sentia seguro, protegido, quando sentia os cheiros de bolo, de milho, de crepes, de todas essas comidas que a mãe preparava com carinho. Cada um reproduz socialmente com os seus filhos aquilo que viveu na infância, seja no campo da educação, da violência, da linguagem ou da alimentação. Nesse sentido, a alimentação é plural e é cultura.

REFERÊNCIAS

Rubem A.: Escritores e cozinheiros in O retorno, Ed Papirus, São Paulo, 1997, pp 155-158

Brillat Savarin A: Physiologie du goût, Ed. Flammarion, Paris, 1982

Cascudo L. C: Historia da alimentação no Brasil. 1° volume, Ed. Itatiaia e Universidade de S. Paulo, Belo Horizonte, 1983. 2° volume : cozinha brasileira, Ed. Itatiaia e Universidade de São Paulo, Belo Horizonte, 1983

Chatelet N: Le corps à corps culinaire, Ed du Seuil, Paris, 1977

Coelho V P: Fome de ser feliz : historia de vida de mulheres com transtornos alimentares, NEPI/ PUC, Universidade de São Paulo, 1997

Freund J: Cuisine in revue Sociétés, nov. 1985, Paris, vol. 2, n° 1, pp 5-6

Freyre G: Casa Grande e Senzala (14ª ed.), Imprensa Oficial, Recife, 1966

Maffesoli M: La table, lieu de communication. In revue Sociétés, Paris, 1985, vol. 2, **1**, pp 7-8

Mahias MC: Le lait et ses transformations dans la société indienne. Ed Il Caseario, Bologne, 1983, pp 58-72 e Délivrance et convivialité: le système culinaire des Jaina, Ed Des Sciences de l’Homme, Paris, 1985

Mahias MC: Le chaudron et le sablier: notes In De la voûte céleste au terroir, du jardin au foyer, Ed de l’EHESS, Paris, 1987, pp 53-62

Matta R da : A casa e a rua, Ed Brasiliense, São Paulo, 1985 e O que faz o Brasil, Brasil ? Ed Rocco, Rio de Janeiro, 1989

Muraro RM: Sexualidade da mulher brasileira, Ed Vozes, Petropolis, 1983

Souto Maior M: Comes e Bebes do Nordeste, Ed Massangana, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 1985

SOBRE O ORGANIZADOR

FABIANO ELOY ATÍLIO BATISTA - Professor do curso de Design na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Economia Doméstica (PPGED) - área de concentração em Família e Sociedade - pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), atuando na linha de pesquisa Trabalho, Consumo e Cultura. É bacharel em Ciências Humanas, pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora (BACH/ICH - UFJF); licenciado em Artes Visuais, pelo Centro Universitário UNINTER; e, tecnólogo em Design de Moda, pela Faculdade Estácio de Sá -Juiz de Fora/MG. Realizou cursos de especialização nas seguintes áreas: Moda, Cultura de Moda e Arte, pelo Instituto de Artes e Design da Faculdade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF); Televisão, Cinema e Mídias Digitais, pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACOM/UFJF); Ensino de Artes Visuais, pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACED/UFJF); e, Docência na Educação Profissional e Tecnológica, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais - Campus Rio Pomba (IF Rio Pomba). Tem interesse nas áreas: Moda e Design; Arte e Educação; Relações de Gênero e Sexualidade; Mídia e Estudos Culturais; Corpo, Juventude e Envelhecimento, dentre outras possibilidades de pesquisa num viés da interdisciplinaridade.

ÍNDICE REMISSIVO

V

www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

A arte e a cultura e a formação humana 2

Atena Editora
Ano 2022

www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

A arte e a cultura e a formação humana 2

Atena Editora
Ano 2022